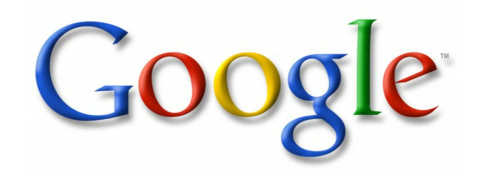
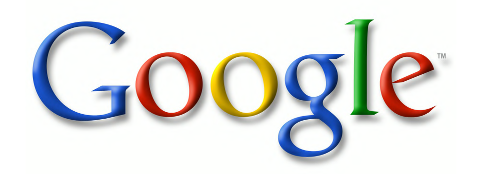
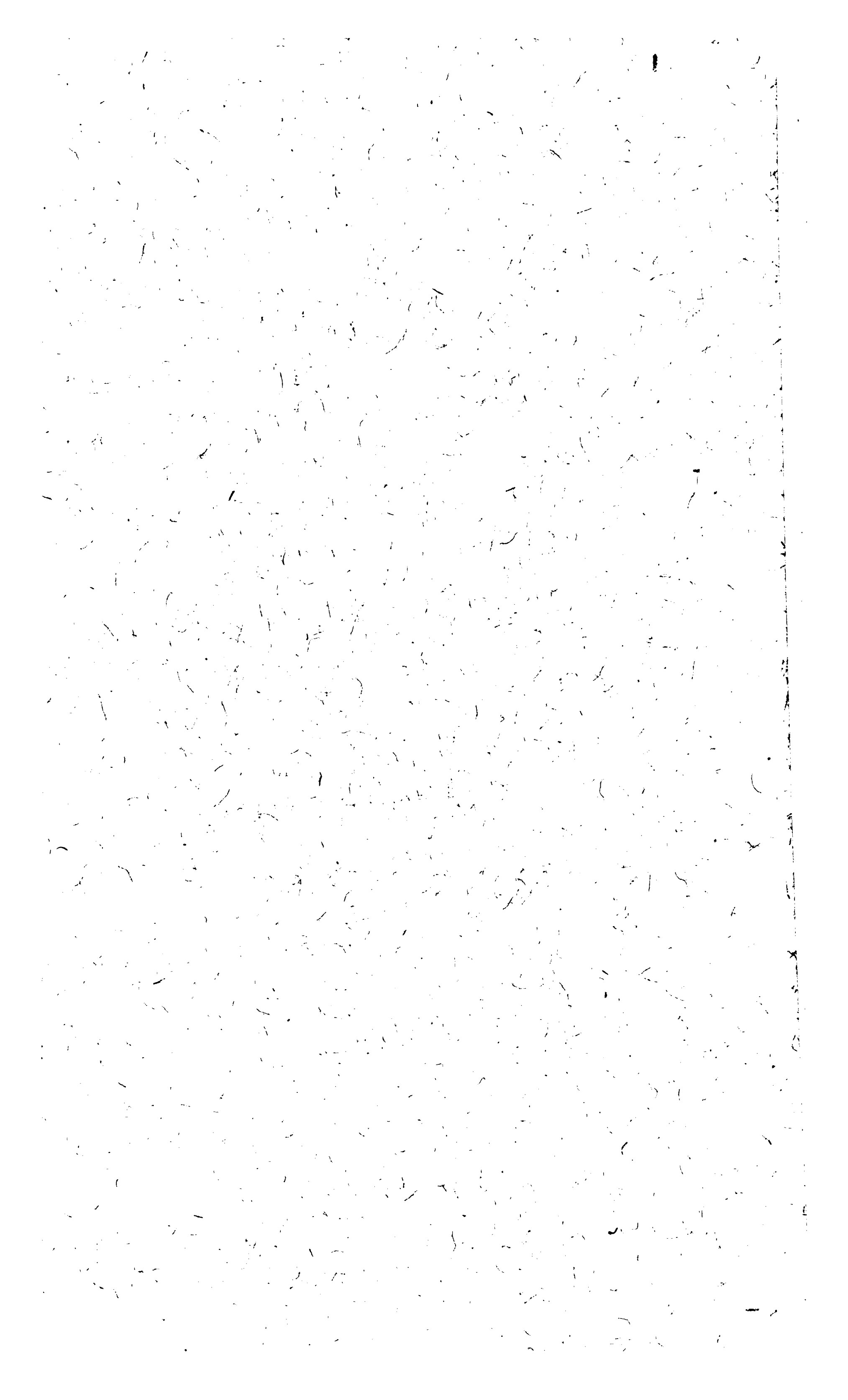
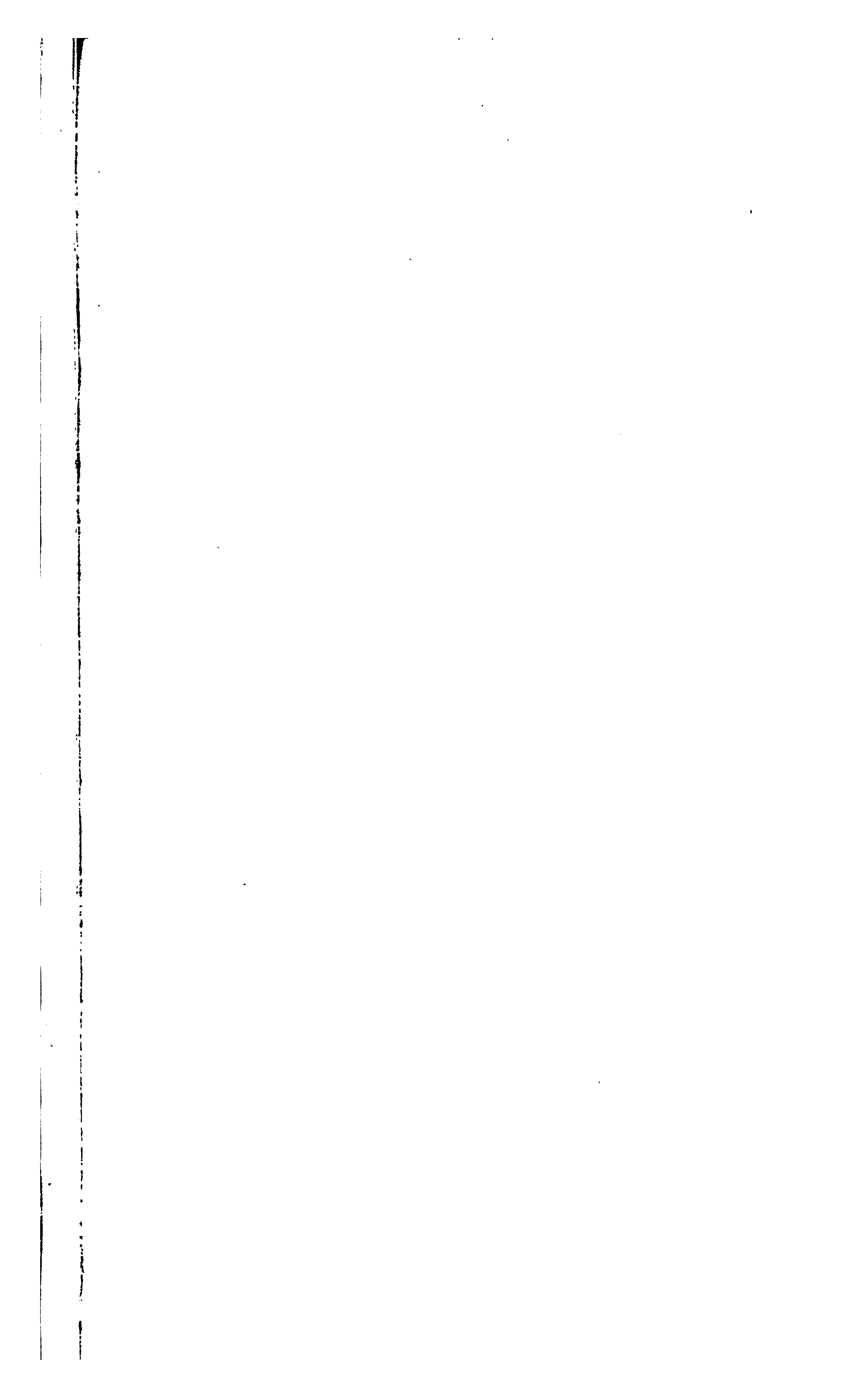
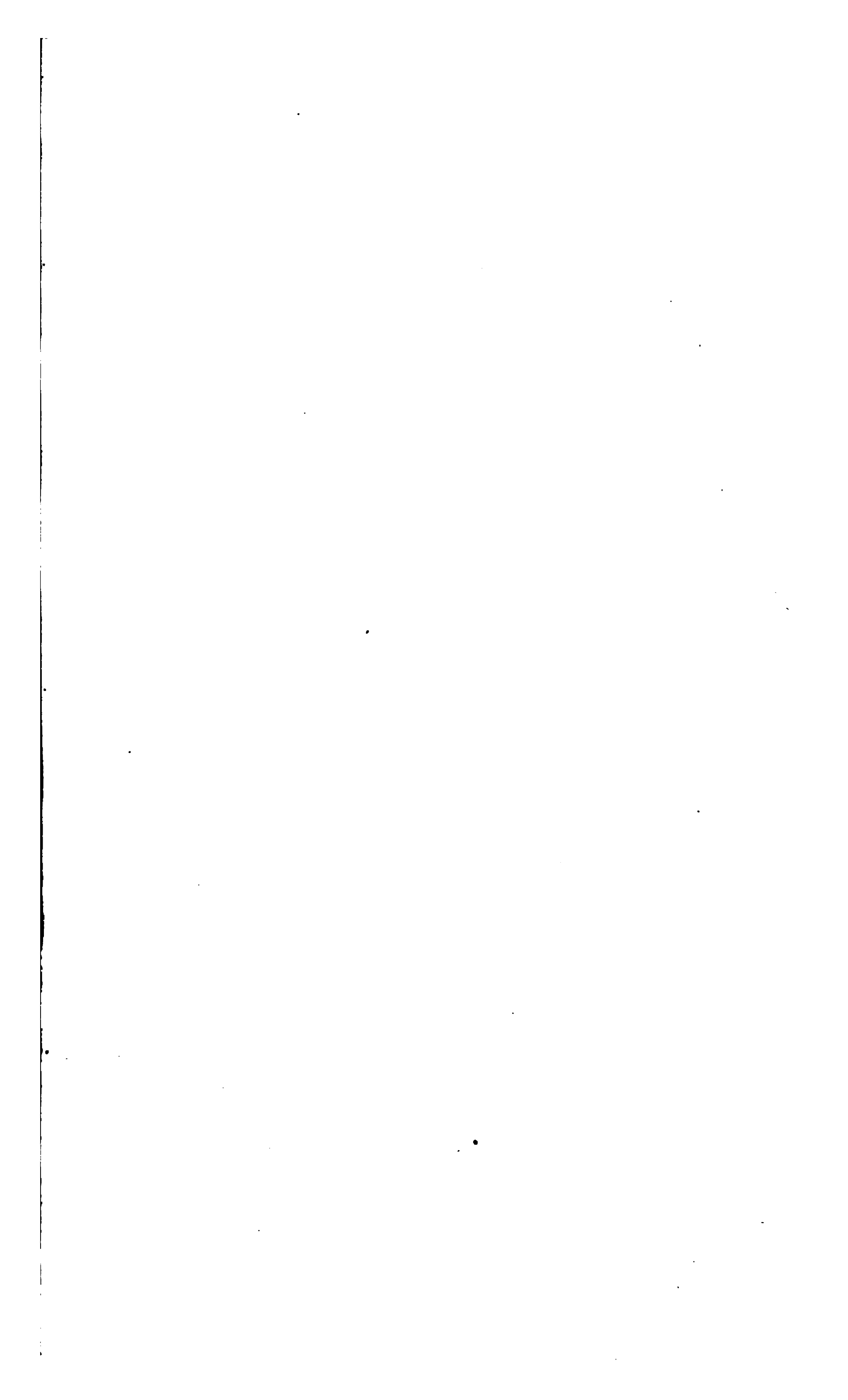












MÜNCHENER BEITRÄGE

ZUR

ROMANISCHEN UND ENGLISCHEN PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

H. BREYMANN UND J. SCHICK.

XV.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE DER DRAMATISCHEN EINHEITEN IN ITALIEN.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.

BEITRAG ZU EINER GESCHICHTE

DER

DRAMATISCHEN EINHEITEN

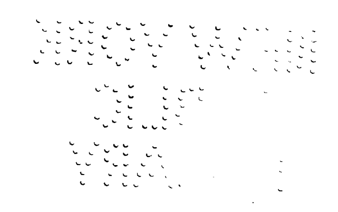
IN

ITALIEN.

VON

DR. J. EBNER.

ERLANGEN & LEIPZIG.
A. DEICHERT'SCHE VERLAGSBUCHH. NACHF. (GEORG BÖHME).
1898.



Vorwort.

Es drängt mich, an dieser Stelle meinem hochverehrten Lehrer, Herrn Professor Dr. Hermann Breymann meinen tiefgefühlten Dank auszusprechen für die Anregung, die ich durch ihn zu vorliegendem Thema erhielt, sowie für die gütige Anleitung und thatkräftige Unterstützung, die er mir bei der Bearbeitung desselben wiederholt zuteil werden liess.

Besonderen Dank schulde ich auch der k. bayr. Hof- und Staatsbibliothek, sodann der k. Bibliothek in Berlin, der k. Universitätsbibliothek in Göttingen und nicht in letzter Linie der k. k. Hofbibliothek in Wien für die bereitwillige Ablassung der zur Ausführung vorliegender Arbeit benötigten Werke.

Der Verfasser.

Inhalt.

Benützte Litteratur.

Allacci, Lione: Drammaturgia, 2ª ed., Venezia. 1755. 4⁰. [1])

Amicis, Vincenzo de: L'Imitazione Latina nella Commedia Italiana del XVI secolo. Pisa. 1871. 8⁰ (desgl. in: Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. vol. II).

D'Ancona, Alessandro: Origini del Teatro Italiano. Sec. ediz., Torino. 1891. 2 vols. 8⁰ (enthält zugleich im Append. II: Il Teatro Mantovano nel sec. XVI).

— —: Misteri e Sacre Rappresentazioni, in: Giorn. stor. della Lett. ital. 1889. XIV. 129 ff.

Andrieux, in: Rev. Encycl., Bd. XXII. Paris. 1824. 4⁰.

Anonymus: Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo (1543), in: Speroni's Opp. Vinegia. 1740. vol. IV. 8⁰.

Antoniewicz, P.: Joh. El. Schlegel's aesthetische und dramaturgische Schriften. Heilbronn. 1887. 8⁰.

Aretino, Pietro: Opere, ed. Massimo Fabi, Milano. 1863. 8⁰.

Aristoteles: De Arte Poetica Liber (cum Commentariis, Griech. u. Lat.), ed. Gottfr. Hermann, Lipsiae. 1802. 8⁰.

—: Poetica (Griech. u. Lat.), ed. Fr. Ritter, Coloniae. 1839. 8⁰.

---

[1]) 1. Ausgabe Roma. 1666. 8⁰. Die 2. Ausgabe ist von einem Anonymus (nach Ottino u. Fumagalli I, 173 von Giov. Cendoni mit Hilfe des berühmten Apostolo Zeno, dann von P. F. Giov. degli Agostini) besorgt und sehr verändert und erweitert (cf. Stiefel, in: *Gröb. Z.* XV, 184).

Aristoteles: Über die Dichtkunst (Griech u. Deutsch), hgg. v. Susemihl, 1865. 2. Aufl. Leipzig. 1874. 8⁰.
—: Poetik übersetzt von Gomperz. Leipzig. 1897. 8⁰.
Averroës: Paraphrasis in librum Poeticae Aristotelis, Jac. Mantino Hispano Hebraeo Medico Interprete, in: Arist. Opp. Vol. I. Pars III. Venetiis. 1574. 8⁰.
—: dasselbe, ed. Fridericus Heidenhain, in: Jahrbüch. f. class. Philol., hgg. v. Dr. Alfred Fleckeisen. Supplem. Bd. XVII. Leipzig. 1889. 8⁰.
Bahlmann, P.: Die epischen Komödien und Tragödien des Mittelalters, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1893. X, 463—470.
— —: Die lateinischen Dramen der Italiener im 14. und 15. Jahrhundert, in: Centralblatt f. Bibliothekswesen. 1894. XI.
— —: Die Erneuerer des antiken Dramas und ihre ersten dramatischen Versuche, 1314—1478. Münster. 1896. 8⁰.
Baret, Eugène: Espagne et Provence. Paris. 1857. 8⁰.
Barotti, Giannandrea: Memorie Istoriche di Letterati Ferraresi; ediz. sec., Ferrara. 1793—93. 2 vols. 4⁰.
Barthélemy St.-Hilaire: Poétique d'Aristote. Paris. 1858. 8⁰.
Bartholomaeis, Vincenzo de: Di alcune antiche rappresentazioni Italiane, in: Studj di Filologia Romanza. 1893. VI. 161—228.
Béraneck, Jules: Sénèque et Hardy. Diss. Leipzig. 1890. 8⁰.
Bernays, Jakob: Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas. Berlin. 1880. 8⁰.
Bilancini, Pietro: Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI. Aquila. 1890. 8⁰.
Borinski, Karl: Die Poetik der Renaissance u. die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland. Berlin. 1886. 8⁰.
— —: Das Epos der Renaissance, in: Geiger's Vierteljahrsschrift für Kultur u. Litteratur der Renaissance. Leipzig. 1887. 8⁰. (Bd. I, 187 ff.)

Bouterweck, Friedrich: Geschichte der Poesie und Beredsamkeit. Göttingen. 1801—19. 11 Bde. 8°.

Bozzelli: Della imitazione tragica presso gli Antichi e presso i Moderni. Lugano. 1837. 3 vols. 8°.

Brantôme, Pierre de Bourdeille: Œuvres Complètes, ed. Buchon. Paris. 1839. 2 vols. 4°.

Breitinger, H.: Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille. Genève. 1879. 8°. 2e éd. 1895. 8°. (Mit 2 Nachträgen, in: Rev. crit. 1879 u. in: Herr. Arch. 1880.)

Buonamici, Francesco: Discorsi Poetici in difesa d'Aristotile. Fiorenza. 1597. 8°.

Cavalcanti, Bartolomeo: La Retorica. Vinegia. 1559. fol.

Chassang, A.: Des essais dramatiques imités de l'antiquité au XIVe et au XVe siècle. Paris. 1852. 8°.

Ciampolini, Ermanno: La prima Tragedia regolare della Letteratura Italiana, in: Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze etc. Tomo XXIII. Lucca. 1884. 8°.

Crescimbeni, Giov. Mario: Dell' Istoria della Volgar Poesia. Venezia. 1730. 6 vols. 4°.

Croce, Benedetto: I Teatri di Napoli, Secolo XV—XVIII, in: Archivio Storico per le Provincie Napoletane. Napoli. 1889. Bd. XIV; 1890. Bd. XV. 8°.

Cueba, Juan de la: Egemplar Poetico o Arte Poetica Española (1580), in: Parnaso Español, ed. Juan Jos. Lopez de Sedano. Tomo VIII. Madrid. 1774. 8°.

Dannheisser, E.: Zur Geschichte der Einheiten in Frankreich, in: Z. f. frz. Sprache u. Litt. 1892. XIV, 1 ff.

Decio da Horte (Orte), Antonio: Acripanda, Tragedia, in: Teat. ital. ant. vol. IX. s. l. s. a. 8°.

Denores, Jason: Poetica. Padova. 1588. 4°.

— —: In Epistolam Q. Horatij Flacci de Arte poetica Interpretatio. Venetiis. 1553. 8°.

Dolce, Lodovico: Marianna, Tragedia. Vinegia. 1565. 8° [1]).

---

[1]) Bei Klein, *Der Chor* etc., p. XII, heisst es irrtümlicher Weise: 1555.

Dolce, Lodovico: Le Tragedie (Giocasta, Medea, Didone, Ifigenia, Thieste, Hecuba); sec. ed., Venetia. 1566. 8°.

Donatus, Aelius et Eugraphius: P. Terentii Comœdiae cum Commentariis, ed. R. Klotz. Lipsiae. 1838—1840. 2 vols. 8°.

Du Méril, Édélestand: Origines latines du théâtre moderne. Paris. 1849. 8°.

— —: Histoire de la Comédie. Paris. 1864. 8°.

Ebert, Ad.: Entwicklungsgeschichte der französischen Tragödie, vornehmlich im 16. Jahrhundert. Gotha. 1856. 8°.

— —: Allgemeine Geschichte der Literatur des Mittelalters im Abendlande. Leipzig. 1874—80. 2 Bde. 8°.

Egger, E.: Essai sur l'Histoire de la Critique chez les Grecs, suivi de la Poétique d'Aristote. Paris. 1849. 8°.

— —: L'Hellénisme en France. Paris. 1869. 2 vols. 8°.

Emiliani-Giudici, Paolo: Storia della letteratura italiana. sec. ed. Firenze. 1855. 2 vols. 8°.

— —: Storia del Teatro in Italia. Milano e Torino. 1860. 2 vols. 8°.

Equicola: Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare. Milano. 1541. 8°.

Euanthius et Donatus: Commentum de Comœdia, rec. Reifferscheid, in: Index Schol. in Univ. Litt. Vratislaviensi. 1874—75. 4°.

Feit, P.: Sophonisbe, Trag. v. Giov. Giorgio Trissino, eingel. u. übers.; Progr. Lübeck. 1888. 4°.

Fioretti, Giovanni: Gli Umanisti e lo studio del latino e del greco nel sec. XV. in Italia. Verona. 1881. 8°.

Flechsig, Eduard: Die Dekoration der modernen Bühne in Italien von den Anfängen bis zum Schluss des XVI. Jahrhunderts. Diss. [Leipzig]. Dresden. I. Teil. 1894. 8°.

Fontanini, Giusto: Biblioteca dell' Eloquenza Italiana con le Annotazioni del Signor Apostolo Zeno. Venezia. 1753. 2 vols. 4°.

Fontenelle: Réflexions sur la Poétique. (Œuvr. t. III[e].) Paris. 1790. 8°.

Galfridus de Vinosalvo: Ars Poetica (ca. 1240), ed. Polycarp Leyser. Helmstadii. 1744. 8°.

Geiger, Ludwig: Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. Berlin. 1882. 8°.

Gelli, Giov. Batista: Opere, ed. Agenore Gelli, Firenze. 1855. 8°.

— —: La Sporta, Commedia. Firenze. 1593. 8°.

Genuensis, Joannes (Joan. de Janua): Catholicon. Parisiis. 1506. fol.

Ghinzoni, P.: Alcune rappresentazioni in Italia nel secolo XV, in: Arch. stor. lombardo, 2ª ser. X, 958—967.

Ginguené, P. L.: Histoire Littéraire d'Italie. Paris. 1810—23. 10 vols. 8°.

Giraldi, Giovambattista — Cinthio: Discorsi intorno al comporre dei Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di altre maniere di Poesie. Vinecia. 1554. 4°.

— —: Dasselbe unter dem Titel: De' Romanzi, delle Comedie e delle Tragedie Ragionamenti, in: Biblioteca rara, ed. Daelli. Vol. LII, Parte I u. II. Milano. 1864. 8°. [1]

Girardin, St.-Marc: Cours de littérature dramatique. 4e ed., Paris. 1852. 4 vols. 8°.

Graesse, Theod.: Lehrbuch einer allgemeinen Litterärgeschichte. Dresden. 1837—58. 8 Teile. 8°.

Graf, Arturo: Studii Drammatici. Roma. 1878. 8°.

Gratarolo, Bongianni: Astianatte, Tragedia, in: Teat. ital., tom. II. Verona. 1723. 8°.

Groto, Luigi: La Dalida, Tragedia nova, nuovamente stampata. Venetia. 1583. 12°.

— —: La Hadriana, Tragedia, nuovamente ristampata e ricorretta. Venetia. 1612. 8° (zusammen mit Isac, (Rappresentazione) und Dalida).

Hartmann, Gottfried: Merope im italienischen und französischen Drama. (Münch. Beiträge, Heft IV.) Erlangen u. Leipzig. 1892. 8°.

[1] Die Angabe Klein's (*Der Chor* etc., p. XIII): „ed. G. B. Pigna" beruht auf einem Missverständnisse der Titelangabe, wo als Zusatz steht: Documenti intorno alla controversia sul libro de' Romanzi con G. B. Pigna.

Hartung, J. A.: Lehren der Alten über die Dichtkunst. Hamburg u. Gotha. 1845. 8°.

Heiberg, J. L.: Beiträge zur Geschichte Georg Valla's und seiner Bibliothek. (XVI. Beiheft zum Centralbl. f. Bibliotheksw.) Leipzig. 1896. 8°.

Heumer: Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung. Progr. Linz. 1897. 8°.

Hoefer-Didot: Nouvelle Bibliographie générale. Paris. 1862—65. 45 Bde. 8°.

Horatius Flaccus, Q.: Carmina, ed. Luc. Mueller. Lipsiae. 1886.

Ingegneri, Angelo: Della Poesia Rappresentativa e del Modo di Rappresentare in favole sceniche. Ferrara. 1598. 4°.

Isidorus Hispaliensis: Opera. Matriti. 1778. 2 vols. fol.

Klein, Friedr.: Der Chor in den wichtigsten Tragödien der französischen Renaissance. (Münch. Beitr., Heft XII.) Erlangen und Leipzig. 1897. 8°.

Koch, Max: Skakespeare. Stuttgart (Cotta). s. a. 8°.

Körting, Gustav: Die Anfänge der Renaissancelitteratur in Italien. (Gesch. d. Litt. Ital., Bd. III.) Leipzig. 1884. 8°.

Kühr, K.: Verlauf des Streites um die drei Einheiten im französischen Drama. Progr. Landskron. 1877. 8°.

La Mesnardière, Jules de: La Poëtique. Paris. 1640. 4°.

Lasinio, Fausto: Il Commento Medio di Averroe alla Poetica die Aristotele. Pisa. 1872. fol.

Leo, Friedr.: Plautinische Forschungen zur Kritik und Geschichte der Komödie. Berlin. 1895. 8°.

Lessing: Hamburgische Dramaturgie, hgg. mit Einleitung und Anmerkungen von F. Schröter u. R. Thiele, Halle. 1877. 8°.

Liber glossarum, Artikel: De Comœdia et Tragœdia, abgedr. v. Usener, in: Rhein. Mus. f. Phil. N. F. XXVIII, 418 ff.

Lionardi, Alessandro: Dialogi della Inventione Poetica. Venetia. 1554. 4°.

Lombardi, Eliodoro: La Tragedia italiana nel Cinquecento, in: Propugnatore, t. XVIII, 202 ff. Bologna. 1885. 8°.[1])

Magnin, Charles: De la mise en scène chez les Anciens, in: Rev. des deux Mondes, tome IV, 222 ff. Bruxelles. 1840. 8°.

Manfredi, Mutio: La Semiramis, Tragedia. Bergamo. 1593. 4°.

Manzoni, Alessandro: Opere. Firenze. 1828. 2 vols. 8°.

Marmontel: Éléments de Littérature, in: Œuv. Compl. Paris. 1787. 8°. (Bd. V—X.)

Mazzoni, Jacopo: Della Difesa della Comedia di Dante. Cesena. 1587. 2 vols. 4°.

Mazzoni, Guido: Opere di Rucellai. Bologna. 1887. 8°.

— —: Noterelle su Giov. Rucellai, in: Propugnatore, XXIII. N. S. vol. III. Bologna. 1890. 8°.

Mazzuchelli, Giammaria: Gli scrittori d'Italia. Brescia. 1753—68. 2 vols. in 6 part. 4°.

Meier, Konrad: Über die Didotragödien des Jodelle, Hardy, Scudéry. Diss. Zwickau. 1891. 4°.

Metastasio, Pietro: Opere. Parigi. 1782. 12 vols. 4°.

Mézières, Alfred: Introduction à la Dramaturgie de Hambourg par Lessing, trad. en franç. p. Ed. de Suckau. Paris. 1869. 8°.

Moeller, G. H.: Die Auffassung der Kleopatra in der Tragödienliteratur der romanischen und germanischen Nationen. Diss. [München]. Ulm. 1888. 8°.

— —: Kleopatrastudien, in: Blätt. f. d. bayr. Realschulwesen, IX, 76 ff. München. 1889. 8°.

Morandi, Luigi: Le Unità Drammatiche, in dessen Schrift: Voltaire contro Shakespeare, Baretti contro Voltaire. (Antologia della nostra critica letteratura moderna.) Città di Castello. 1887. 8°.

Morsolin, Bernardo: Giangiorgio Trissino. Sec. ed. Firenze. 1894. 8°.

Muratori, Lodovico Antonio: Della perfetta poesia italiana. Opp. Minori III, IV. Napoli. 1757. fol.

[1]) Nicht 1855, wie es bei Klein, *Der Chor* etc., p. XV heisst.

Mussato, Albertino: Opere, ed. Muratori. Rer. Ital. Scriptores, tom. X. Mediolani. 1727. fol.

Mutio, Justinopolitano: Rime diverse. Tre libri di Arte Poetica. Vinegia. 1551. 8°.

Nisard, Charles: Les Gladiateurs de la République des Lettres. Paris. 1860. 2 vols. 8°.

Niscia, G. di: La Gerusalemme Conquistata e L'Arte Poetica di T. Tasso, in: Propugnatore vol. XXII, N. S. tom. II, Parte I u. II. Bologna. 1889. 8°.

Nisieli, Udeno: Proginnasmi Poetici. Firenze. 5 vols. 1620—1639. 8°.

Novati, F.: Nuovi Studi su Albertino Mussato, in: Giorn. stor. d. lett. ital. VI, VII, VIII. Torino. 1885—87. 8°.

Ottino, G. e Fumagalli, G.: Biblioteca bibliographica italica. vol. I. Roma. 1889. 8°. vol. II. Torino. 1895. 8°.

Ovidio, Francesco d': Due Tragedie del Cinquecento (L'Edipo dell' Anguillara e il Torrismondo del Tasso. 1868, ined.), in des Verfassers Saggi Critici (p. 272 ff.). Napoli. 1878. 8°.

Paccius, Alexander: Aristotelis Poetica in Latinum Conuersa. s. l. 1536. 8°.

Parthenius Spilimbergius, Bernardinus: De Poetica Imitazione Libri Quinque. Venetiis. 1565. 8°.[1]

Peiper, Rudolf: Die profane Komödie des Mittelalters, in: Arch. f. Litteraturgeschichte, hgg. v. Schnorr von Carolsfeld. Bd. V. Leipzig. 1876. 8°.

Pinciano, Alonso Lopez: Philosophia Antigua Poetica. Madrid. 1596. 4°.

Pontanus, Jacobus: Poeticarum Institutionum Libri Tres. Ingolstadii. 1594. 8°.

Quadrio, Francesco Saverio: Della storia e della ragione d'ogni Poesia. Milano. 1743. 5 vols. 4°.

Rapp, Moritz: Geschichte des griechischen Schauspiels vom Standpunkt der dramatischen Kunst. Tübingen. 1862. 8°.

[1]) Ausgabe in italienischer Sprache, Vinegia. 1560. 4°. (Fontanini, *Bibl. dell' Eloq.* I, 230.)

Raumer: Über die Poetik des Aristoteles, und sein Verhältnis zu den neueren Dramatikern, in: Abhandl. d. hist. phil. Klasse d. k. Akad. d. Wissensch. in Berlin. 1828. 4°.

Renan, Ernest: Averroës et l'Averroïsme. Paris 1852. 8°.

Ricchi, Agostino — da Lucca: Comedia intitolata I tre Tirànni. Vinegia. 1533. 8°.

Riccoboni, Louis: Histoire du théâtre italien. Paris. 1728—31. 2 vols. 8°.

— —: Réflexions historiques et critiques sur les différens théâtres de l'Europe. Paris. 1738. 8°.

Riccobonus, Antonius: Poetica Aristotelis Latine Conversa. Patavii. 1587. 4°.

— —: Compendivm Artis Poeticae Aristotelis, ad vsvm conficiendorvm Poematvm. Patavii. 1591. 4°.

Rogivue, Henry: Appréciation de la théorie des trois unités. Diss. Jena. 1872. 8°.

Rossi, Vettorio: Letteratura italiana dal 1540—1690, in: Krit. Jahresber. etc., hgg. v. Vollmöller. 1890. I. 507—526.

— —: Kritik von Bilancini's Giraldi etc., in: Giorn. stor. d. lett. it. XV. 440 ff. Torino. 1890. 8°.

— —: Battista Guarini ed il Pastor Fido. Torino. 1886. 8°.

Rucellai, Giovanni: Opere, ed. Guido Mazzoni. Bologna. 1887. 8°.

Ruth, E.: Geschichte der italienischen Poesie. Leipzig. 1844. 2 Bde. 8°.

Salviati, Leonardo: Prose inedite, ed. Luigi Manzoni, in: Scelta di Curios. Lett., Bd. CXXIX. Bologna. 1873. 8°.

Sanctis, Francesco de: Storia della letteratura italiana. Napoli. 1870. 2 vols. 8°.

Schack, Adolf Friedrich v.: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. 2. Aufl. Berlin. 1854. 3 Bde. 8°.

Schio, Giovanni da: Sulla vita e sugli scritti di Antonio Loschi. Padova. 1858. 8°.

Schlegel, August Wilhelm von: Über dramatische

Kunst und Litteratur. 2. Ausg. Heidelberg. 1817. 2 Bde. 8°.

Schwabe, C.: Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides, in: Jahresber. der städt. Realsch. Crefeld. 1878. 4°.

Segni, Bernardo: Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco. Firenze. 1549. 4°.

Sidney, Sir Philip: Deffence of Poetry (1595). London. 1787. 8°.

— —: Dasselbe in Arber's Reprints. London. 1868. 8°.

Signorelli, Pietro Napoli: Storia Critica de' teatri antichi e moderni. Napoli. 1787. 6 vols. 8°.

Simone Brouwer, F. de: Intorno alla unità di luogo nella Rosimunda del Rucellai, in: Rassegna bibl. della lett. it. 1893. I, 246 f.

Solerti, Angelo e Lanza, Domenico: Il Teatro Ferrarese nella seconda metà del secolo XVI, in: Giorn. stor. d. Lett. it. XVIII, (148 ff.). Torino. 1891. 8°.

Souriau, Maurice: De la Convention dans la Tragédie Classique et dans le Drame Romantique. Paris. 1885. 8°.

Speroni, Sperone: Canace, Tragedia, in: Opere. Venezia. 1740. 5 Bde. 4°. (Vol. IV.)

— —: Dialoghi. Vinegia. 1552. 8°.

Stahr, A.: Die Poetik des Aristoteles. Stuttgart. 1860. 8°.

Summo, Faustino: Due Discorsi. Vicenza. 1601. 4°.

Suetonius, Tranq.: De Grammaticis et Rhetoribus libelli, rec. Fridr. Osannus. Gissae. 1854. 8°.

Suringar, W. H. D.: Dido, Tragœdia ex segmentis priorum librorum Aeneidos composita ab auctore incerto. Lugd. Batav. 1880. 8°.

Susemihl: Zur Literatur von Aristoteles' Poetik, in: Jahn's Jahrb. 1862, LXXXV, 317 ff., 395 ff.; 1867, XCV, 159 ff., 221 ff., 827 ff.; 1872, CV, 317 ff.

Tasso, Bernardo: Ragionamento della Poesia. Vinegia. 1562. 4°.

Tasso, Torquato: Discorsi dell' Arte Poetica et in particolare del Poema Heroico; aggiunt. Le Lettere Poetiche. Venetia. 1587. 8°.

Tasso, Torquato: Il Re Torrismondo, in: Opere, ed. Gio. Rosini. vol. II. Pisa. 1821. 8°.
Tieck, Ludwig: Dramaturgische Blätter, in: Kritische Schriften, III u. IV. Leipzig. 1852. 8°.
Tiraboschi, Girolamo: Storia della Letteratura italiana. Milano. 1833. 12 vols. 8°.
Torelli, Pomponio, Conte di Montechiarugolo: Tragedie. Parma. 1605. 8°.
Tréverret, A. de: L'Italie au XVIe siècle. Paris. 1877—79. 2 vols. 8°.
Trissino, Giov. Giorgio: La Sophonisba. Vicenza. 1729. 4°.
— —: Tutte le Opere. Verona. 1729. 2 vols. 4°.
Ulrici, Hermann: Geschichte der Hellenischen Dichtkunst. Berlin. 1835. 2 Bde. 8°.
Varchi, Benedetto: Lezioni. Fiorenza. 1590. 8°.
— —: L'Ercolano, ed. Pietro dal Rio. Firenze. 1846. 8°.
Verardi Caroli Cesenatis Cubicularij Pontificij in historiam Beticam ad. R. P. Raphaelem Riarium S. Georgij Diaconum Cardinalem. s. l. s. a. [1492]. 4°.
— — — — —: in Fernandum seruatum ad. R. P. Petrum Mendozam Archiepiscopum Toletanum hispaniarum Primatum: ac S. R. E. Cardinalem Prefatio. s. l. s. a. [1492 od. 1493]. 4°.
(In einem Bande mit der Historia Betica.)
Verati (i due) (Pseudon. f. Guarini): Compendio della Poesia Tragicommedia. Venetia. 1601. 4°.
Welker, Friedr. Gottlieb: Die Aeschylische Trilogie Prometheus und die Kabirenweihe zu Lemnos etc. Darmstadt. 1824. 8°.
Wendriner, Riccardo: Il Ruffiano del Dolce e la Piovana del Ruzante, in: Giorn. stor. d. lett. ital. XIV (254 ff. XV, 312 f.). Torino. 1889. 1890. 8°.
Westphal: Prolegomena zu Aeschylus Tragödien. Leipzig. 1869. 8°.

Anm. 1. Folgende von dem Verfasser benutzte Werke sind in der obigen Liste nicht mit verzeichnet worden, da deren Titel bereits bei Klein, *Der Chor* etc., p. IX ff. aufgeführt sind: Arnaud, *Theor.*

Dram.; D'Aubignac, *Pratique*; Benius, *Comment.*; Bernhardy, *Grundriss;* Butcher, *Arist.'s Theor.*; Canello, *Stor. della lett. it.*; Casteluetro, *Poetica*; Charisius, *Art. grammat. lib.* V; Christ, *Gesch. d. griech. Litt.*; Cloetta, *Beiträge*; Cosack, *Materialien*; Creizenach, *Gesch. d. n. Dram.*; Dacier, *Poët. d'Arist.*; Daniello, *Poetica*; Diomedes, *Art. grammat. lib.* III; Faguet, *La Trag. franç. au XVI*e *s.*; Freytag, *Techn. d. Dram.*; Fries, *Montchrest.'s Sophonisbe*; Garlandia, *Synon.*; Gaspary, *Gesch. d. it. Litt.*; Gebhart, *Les Orig. de la Ren.*; Immisch, *Z. arist. Poet.*; Jourdain, *Recherche*; Keil, *Grammat. lat.*; Klein, *Gesch. d. Dram.*; La Fresnaye, *Art Poét., ed. Pellissier*; Leimbach, *Das Papiasfragm.*; Lemaître, *Corn. et la Poét. d'Arist.*; Madius u. Lombardus, *Explicationes*; Martelli, *Tullia*; Minturno, *Poetica*; Morf, *Die frz. Litterat.* etc., in: *Z. f. frz. Spr.*; Müller, *Gesch. der Theor. d. Kunst*; Öhmichen, *Bühnenwesen*; Otto, *Silvanire*; Patin, *Étud. sur les Trag. Grecs*; Patrici, *Della Poetica*; Piccolomini, *Annotationi*; Pigna, *Romanzi*; Placidus, *Glossae*; Priscianus, *Institut. grammat. libri* XVIII; Quosseck, *Sidney's Defence*; Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* und *Die röm. Trag.*; Robert, *Poét. de Racine*; Robortellus; *Arist. Poetica*; Rosenbauer, *Die poet. Theorien der Plejade*; Sainte-Beuve, *Tableau hist.*; Scaliger, *Poetices*; Teichmüller, *Beitr. z. Erklär. d. Poet.*; Varro, *De Lingua Latina*; Victorinus, *Ars grammatica*; Victorius, *Commentarii*; Vida, *De Arte Poetica*; Viperanus, *De Poetica*; Voigt, *Wiederbelebung*; Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke.*

Anm. 2. Unerreichbar waren dem Verfasser, ausser den im Texte besonders angegebenen Werken: Vincentius Bellovacensis, *Speculum doctrinale.* — Canello, *Saggi di critica letteraria.* Bologna. 1877. — Canonica, G., *Merope nella storia del teatro tragico.* Mil. 1893. (Cf. *Giorn. stor.* XXII, 236 ff.) — Cooper-Walker, *An Historical and Critical Essay on the Revival of the Drama in Italy.* Edinb. 1805. — Farsetti, *Catalogo di commedie italiane.* Venet. 1776. — Feit, *Sophonisbe in Sage und Dichtung.* Lübeck. 1888. — Fornaciari, *La letteratura italiana.* Firenze. 1885. — Gaspary, *Storia della letteratura italiana, trad. dal tedesco da Nicola Zingarelli e da Vittorio Rossi.* Torrino. 1887—91. (Nach Ottino u. Fumagalli, l. c. II, 121, bietet diese Übersetzung reichere litterarische Angaben als das Original.) — Solerti, *Rappresentazioni di poeti nel secolo* XVI. 1890. 8°.

Einleitung.

Das dramatische Gesetz der drei Einheiten ist seit dem 16. Jahrhundert Gegenstand zahlreicher und oft erregter Erörterungen gewesen. Stimmen für und wider diese sogenannten Aristotelischen Regeln sind in allen Ländern laut geworden, in denen es eine dramatische Litteratur gibt, bis schliesslich der nach Freiheit ringende dichterische Geist diese drückenden Fesseln abgestreift hat.

In der Zeit der Herrschaft der Regeln, wie wir die drei Einheiten der Kürze wegen nennen wollen, kümmerten Dichter und Gelehrte sich wenig um ihre Herkunft; sie galten eben als *Aristotelische Gesetze*. Erst in unserer Zeit, die diesen Regeln unbefangen und vorurteilsfrei gegenübersteht, hat man angefangen, sich nach ihrer Entwicklungsgeschichte umzusehen.

Vor allem zog natürlich in Frankreich die Entwicklung der Einheiten die Aufmerksamkeit auf sich, da sie im französischen Drama ihre höchste Ausbildung und Blüte erreichten.

Abgesehen von den zahlreichen Litteraturgeschichten, in denen naturgemäss unsern Regeln gebührende Beachtung geschenkt wird, hat zunächst Egger[1]) (1869) in der ihm eigenen klaren Weise, wenn auch nur vorübergehend die Ge-

---

[1]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

schichte der Einheiten in Frankreich behandelt. Weniger eine Geschichte, als vielmehr eine Verherrlichung der genannten Regeln sind die sehr oberflächlichen Ausführungen Rogivue's[1]) (1872) zu nennen, der in seiner Voreingenommenheit für das sogenannte klassische Drama der Franzosen zu ganz schiefen und heutzutage geradezu lächerlichen Urteilen kommt.[2]) Viel objektiver urteilt Kühr[3]) (1877), obwohl auch er „nichts wesentliches Neues bringt".[4]) Unsere volle Beachtung hingegen verdient Breitinger's Schriftchen[5]) über die Einheiten (1879). Breitinger hat zwar nicht, wie ein Anonymus meint,[6]) die Ansicht umgestossen, „als hätten die Franzosen um das Jahr 1630 unter dem Einflusse von Chapelain zuerst das sogenannte aristotelische Gesetz von den drei Einheiten festgestellt und angenommen"[7]) — denn vor ihm hat schon Egger auf Italien, als das Land der Entstehung dieser Regeln hingewiesen —, doch gebührt ihm das Verdienst, zuerst eine gedrängte Übersicht über die Gesamtentwicklung des Gesetzes der Einheiten in den westeuropäischen Litteraturen gegeben zu haben. In klarer und sachlicher Weise bespricht ferner Arnaud (1888) die Einheiten im französischen Drama,[8]) mit besonderer Rücksicht auf D'Aubignac's *Pratique*, und wirft dabei auch interessante Rückblicke auf die Quellen, aus denen die Franzosen ihre Theorien geschöpft haben.[9]) Eine „treffliche, literarhistorische Untersuchung"[10])

---

1) *Appréciation* etc. Jena. 1872.

2) Unter anderm behauptet er allen Ernstes, dass das französische Drama den Vergleich mit dem griechischen nicht zu scheuen brauche. (*Appréciation*, p. 35.)

3) *Verlauf des Streites um die drei Einheiten etc.*

4) Hölscher, in *Herr. Arch.* 1878, LIX, 475.

5) *Les Unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, mit zwei Nachträgen, in *Rev. crit.* 1879, VIII, 478f. u. *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127.

6) *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 466.

7) Baret, *Espagne et Provence*, p. 234. behauptet, dass D'Aubignac die Regeln von den Einheiten erfunden habe.

8) *Théor. dram.*, p. 124 ff.

9) Siehe unten, p. 3f.

10) Speyer, in *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 456.

über die Entstehung des Gesetzes der Einheiten in Frankreich und über den Kampf um dieselben zur Zeit Mairet's hat Otto (1890) in der Vorrede seiner Ausgabe von Mairet's *Silvanire* geliefert,[1]) während Dannheisser (1892) eine willkommene Ergänzung zu Otto's Ausführungen bietet und die drei Einheiten in der klassischen Periode in Frankreich klar und erschöpfend behandelt.[2])

Nicht in derselben gründlichen Weise sind wir über die Entwicklung der Einheiten in Italien unterrichtet, obwohl gerade dieses Land als Ausgangspunkt dieser Regeln unsere besondere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen muss.

Mit der Geschichte der Einheiten in Italien hat sich, wie schon oben angedeutet, zuerst Egger (1869) in etwas allgemein gehaltenen Ausführungen befasst und schon auf Averroës und einige italienische Theoretiker und Kommentatoren der Poetik des Aristoteles hingewiesen, aus denen die Franzosen ihre erste Kenntnis der Regeln von den Einheiten geschöpft haben.[3]) Breitinger (1879) hat dann die Entwicklung dieser Regeln bei einigen italienischen Aristoteles-Kommentatoren und Kunsttheoretikern verfolgt[4]) und auch, wie schon erwähnt, über die Geschichte der Einheiten in Spanien und England (sowie in Deutschland) eine dankenswerte Übersicht gegeben. Doch bietet er, speziell in Bezug auf Italien, weder Erschöpfendes, noch stützt er sich stets auf zuverlässige Gewährsmänner. Auch Morandi (1887) gibt in seiner sehr anregenden Studie eine gedrängte Übersicht über die dramatischen Einheiten in Italien, Frankreich, Spanien und England.[5]) Arnaud (1888) erwähnt ebenfalls, wie schon

---

[1]) *Silvanire.* Vorrede. — Cf. Dannheisser, *Litbl.* 1891, p. 55 ff. und *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892, XIV, 1 f.; Heller, *Fr.-Gall.* 1891, VIII, 17 f.; Mahrenholtz, *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1891, XIII, 57. — *Giorn. stor.* 1892, XVII, 167.

[2]) *Zur Geschichte der Einheiten* etc. in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1892. XIV, 1 ff.

[3]) *L'Hellénisme* etc. I, 338 ff.

[4]) *Les Unités* etc., p. 4 ff.

[5]) *Le Unità Drammatiche*, p. 169 ff., Anm.

angedeutet, einige italienische Poetiken als Quellen der französischen Theoretiker.[1]) Zu Breitinger und Morandi bietet Otto in der schon erwähnten Vorrede seiner Ausgabe der *Silvanire* (1890) in Bezug auf Italien eine vortreffliche Ergänzung.[2]) Aber auch Otto, der übrigens Vollständigkeit nicht anstrebt,[3]) hat noch manches für die Entwicklung der Einheiten in Italien wichtige Werk übersehen; man muss ferner bedauern, dass er zu wenig Gewicht auf die Meinungsverschiedenheit legt, die hinsichtlich der Zeiteinheit zwischen den Aristoteles-Kommentatoren einerseits, den Kunsttheoretikern und den Dichtern andererseits besteht, wie das auch bereits von Speyer[4]) hervorgehoben worden ist.

Wenn nun der Verfasser der vorliegenden Schrift es unternimmt, mit einer neuen Untersuchung der angeregten Frage vor die Öffentlichkeit zu treten, so hofft er, nicht nur die Lücken der Vorarbeiten auszufüllen, sondern auch die von Egger[5]) nur kurz angedeutete Vorgeschichte der drei Einheiten eingehend darzustellen und endlich an der Hand der bedeutenderen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts zu zeigen, wie jene Regeln in der dichterischen Praxis durchgeführt wurden.

Allerdings musste auf absolute Vollständigkeit verzichtet werden, da dem Verfasser einzelne wichtige italienische Werke, die jeweils besonders genannt werden sollen, trotz Nachfrage auf den grösseren deutschen Bibliotheken (sowie der k. k. Hofbibliothek in Wien) nicht zugänglich waren, und da ferner das zu bewältigende Material ein so umfangreiches war, dass nur die hervorragenderen Erscheinungen der italienischen Tragödie herausgegriffen werden konnten. Wie weit das Gesetz der drei Einheiten in der

---

[1]) *Théor. Dram.*, 124 ff.

[2]) *Silvanire*, Vorrede, p. XVI ff.

[3]) *Silvanire*, Vorrede, p. XXVI.

[4]) *Herr. Arch.* 1891, LXXXVI, 457.

[5]) *L'Hellénisme* I, 338.

italienischen Komödie beobachtet ist, muss einer späteren Untersuchung vorbehalten bleiben.[1])

---

[1]) Ausser den oben erwähnten, speziell die Geschichte der Einheiten berücksichtigenden Werken seien noch einige zu ihrer Zeit bedeutsame Schriften erwähnt, z. B. Corneille, *Discours sur les trois Unités*, Voltaire, *Lettre à l'Académie*, Baretti, *Discours sur Shakespeare et sur M. de Voltaire* (1777), Manzoni, *Prefazione* zu *Carmagnola* und *Lettre à M. C.* (*Chauvet*), V. Hugo, *Préface de Cromwell* (1827) u. a., welche aber als Streitschriften für unsern Zweck ohne besonderes Interesse sind (cf. Morandi, l. c., p. 156 ff.).

I. Vorgeschichte der Einheiten in Italien.

A. Die Poetik des Aristoteles.

Das Gesetz der drei Einheiten wird bekanntlich auf die *Poetik* des Aristoteles zurückgeführt, ein Werk, welches nur in sehr unvollständiger und verderbter Form [1]) auf uns gekommen ist. [2]) Trotzdem behauptet diese Schrift und speziell

---

[1]) Schon im 16. Jahrhundert waren sich einige Kritiker darüber klar, wie verschiedene Äusserungen Robortellus' (*Poetic.*, p. 4) und Castelvetro's (*Widmung an Maximil. II.* und *Kommentar, p. 3 u. passim*) beweisen; vgl. Canello, *Storia* etc., p. 305 f. (siehe unten, p. 40, Anm. 6), ferner Di Niscia, *La Gerus. Conquist.* etc., in: *Propugn.* XXII, N. S. vol. II, Parte II, 106. Pomponio Torelli, der bekannte Verfasser der *Merope* (siehe unten p. 144 f.) nennt die Poetik des Aristoteles „*una Operetta imperfetta e lacera*" (*Merope, Widm.*, p. 2). Ähnlich drückt sich der Spanier Lopez Pinciano (*Philosophia antig. poet.* 1596) aus: „*Sus commentadores ... fueron faltos como lo fue el texto que commentaron*". (*Philos. ant., Al Lector.*).

[2]) Die Frage, ob wir es in dem uns erhaltenen Werkchen: *Περὶ ποιητικῆς* mit einem Entwurfe des Aristoteles oder mit einem von fremder Hand gefertigten Auszuge eines verloren gegangenen aristotelischen Werkes zu thun haben, ist schon häufig Gegenstand eingehender, ja erregter Erörterungen gewesen. Nähere Angaben hierüber finden sich in den einschlägigen Schriften von Gottfried Hermann, *Aristot. de Arte Poet. Lib.* 1802, von Raumer, *Über die Poetik des Arist.* etc. 1828, Ritter, *Aristot. Poetica* 1839, Hartung, *Lehren der Alten über die Dichtkunst* etc. 1845, Egger, *Essai sur l'Hist. de la Crit.* etc. 1849, Stahr, *Poetik d. Arist.* 1860, Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst* 1865, und *Zur Litt. v. Arist. Poet.* 1862, 1867, Freytag, *Die Technik des Dramas* 1863, Teichmüller, *Beiträge z. Erkl. d. Poet. d. Arist.* 1867, Westphal, *Proleg. zu Aesch. Trag.* 1869, Schwabe, *Aristoph. u. Aristot. als Kritiker des Eurip.* 1878, Butcher, *Arist.'s Theor.* 1895, Immisch, *Zur arist. Poetik* 1896 u. a.

der Abschnitt über die Tragödie auch heute noch seinen vollen Wert. Schon Lessing war der Meinung, dass die Tragödie „sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich ebensoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.“ [1]) Ähnlich drückt sich Barthélemy St.-Hilaire aus, wenn er in der Vorrede zu seiner Übersetzung der Poetik (1858) sagt, dass trotz der 2000 Jahre und der Verderbtheit des Textes die Poetik, richtig studiert, noch immer als Kodex des guten Geschmackes gelten könne.[2]) Auch Bernays ist der Meinung, dass der Wert der Poetik durch zwei Jahrtausende nicht herabgedrückt werden konnte und dass „diese unverminderte Brauchbarkeit der Poetik aus der Universalität ihrer Gesetze und aus der weisesten Mässigung im Gesetzgeben“ entspringe.[3]) Ähnlich äussert sich, um noch das Urteil eines bedeutenden Philologen der Gegenwart anzuführen, Christ: „Das kleine Büchlein verdient eine solche Wertschätzung, da Aristoteles hier mit bewunderungswürdigem Kunstverständnis und gestützt auf ausgedehnteste Kenntnis der poetischen Litteratur in kurzen Sätzen für alle Zeiten die Hauptgesetze der tragischen Kunst festgesetzt hat. Ich erinnere nur an die berühmte Definition der Tragödie im 6. Kapitel und das nicht minder wichtige 12. Kapitel über die Teile der Tragödie; doch weist auch dieses Werk, das man das erste Buch über Ästhetik nennen kann, viele Spuren wiederholter Überarbeitung und nachträglicher Zusätze

---

[1]) *Hamb. Dramat.*, St. 100—104, p. 508. — Cf. Cosack, *Materialien* etc., p. 232; Schröter u. Thiele, *Hamb. Dram.*, p. 508, Anm. 39.

[2]) *Poétique d'Aristote, Préface*, p. IV f.: «*Depuis deux mille ans passés, ce traité a fait loi sur presque tous les points qu'il touche et qu'il a réglés définitivement. Il a beau être inachevé, incomplet; le texte que nous en a transmis une tradition trop peu attentive, a beau être altéré de mille manières, la pensée n'en est pas moins en général éclatante et sûre. Elle se fait jour au travers de ces ruines et de ces ténèbres, et quand on l'étudie comme elle le mérite, elle apparaît, dans les bornes où elle se renferme, comme le code du bon sens et du bon goût.*» — Vgl. die analogen Ausführungen Freytag's, *Technik des Dramas*, p. 4.

[3]) *Zwei Abhandlungen* etc., II, 184 (cf. *Deutsche Litt. Zeit.* 1881, II, 115 f).

auf, so dass sogar Ritter in seiner Ausgabe die Echtheit desselben zu verdächtigen suchte." [1])

Unsere erste Aufgabe wird nun darin bestehen müssen, diejenigen Stellen der Poetik genau ins Auge zu fassen, in denen eine spätere Zeit die sogenannten Regeln der drei Einheiten hat finden wollen.

Am klarsten spricht sich Aristoteles über die Einheit der Handlung aus. Er erklärt zunächst, was unter „*Einheit*", oder besser gesagt „*Einheitlichkeit*" [2]) der Handlung zu verstehen sei.

„Die Fabel (sc. Handlung) ist einheitlich, nicht wenn sie, wie einige glauben, sich um eine einzelne Person dreht . . . . Die Handlungen einer Person sind viele, welche zusammen nicht eine einzige Handlung ergeben".[3]) Und dann fährt er fort: „Es muss also, da auch die anderen Künste einen einzigen Gegenstand nachahmen, auch die Fabel (sc. der Tragödie und des Epos), da sie die Nachahmung einer Handlung ist, eine einzige und ganze Handlung nachahmen, und die Teile der Handlung müssen so verbunden sein, dass, wenn ein Teil umgestellt oder hinweggenommen würde, auch das Ganze eine Änderung erleiden würde: denn was, hinzugefügt oder nicht, keine bemerkenswerte Veränderung ergibt, ist auch kein Teil des Ganzen".[4])

Diese Sätze sind zu allen Zeiten anerkannt worden, wenn auch in neuerer Zeit unter dem Einflusse der englischen und spanischen Dramatiker eine freiere Auffassung, als die Italiener und Franzosen sie hatten, Platz gegriffen hat.

Viel weniger präzis ist die Stelle gefasst, aus welcher die italienischen Kommentatoren und Kunsttheoretiker die *Einheit der Zeit* abgeleitet haben. Aristoteles stellt die Zeitbeschränkung in der Tragödie nicht als eigene Forderung auf, wie z. B. die Einheit der Handlung, sondern er erwähnt sie nur gelegentlich in dem Abschnitte, wo er von dem Unterschiede zwischen der Tragödie und dem Epos spricht: „Sie

---

[1]) *Geschichte der griech. Litt.*, p. 370.

[2]) Borinski, *Poetik*, p. 214 ff.

[3]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. 8 § 1 (Anhang, p. 154).

[4]) Ibid., cap. 8 § 4 (Anhang, p. 154).

unterscheiden sich auch in der Länge: diese (sc. die Tragödie) strebt darnach, sich womöglich innerhalb eines Sonnenumlaufs abzuspielen oder nur wenig darüber hinauszugehen; das Epos dagegen ist in Bezug auf die Zeit unbeschränkt und unterscheidet sich darin (von der Tragödie); gleichwohl verfuhren die Dichter anfangs in der Tragödie und im Epos auf gleiche Weise." [1])

Auf diese Bemerkung stützt sich die Regel von der Zeiteinheit in allen ihren Variationen, von der Gleichsetzung der *Zeit der Handlung* mit der *Dauer der Aufführung* an bis zur Ausdehnung der Handlung auf *zwei Tage*, wie sie Giraldi [2]) und Minturno [3]) gestatteten, und sogar auf *drei* (in der Komödie auf *fünf*), wie sie von Pinciano, [4]) und auf *zehn Tage*, wie sie von Cascales [5]) gefordert wurde.

Für die dritte *Einheit*, die *des Ortes*, suchen wir vergeblich nach einem Belege in der Poetik des Aristoteles. [6])

[1]) *Περὶ ποιητικῆς*, cap. V § 4 (siehe Anhang, p. 154 f.). — Teichmüller, *Beiträge* etc., p. 171 ff., sucht nachzuweisen, dass Aristoteles an dieser Stelle nicht von der Dauer der Handlung *einer* Tragödie spreche, sondern von der Dauer der Aufführung aller Tragödien, die an *einem Tage* dargestellt wurden, sodass also, wie er p. 180 hinzufügt, „jeder Dichter mit seinen Tragödien versuchen musste, sich für Einen Umlauf der Sonne einzurichten, da in dem griechischen Theater nicht bei künstlicher Beleuchtung gespielt wurde und also mit dem Untergang der Sonne auch die Vorstellung schliessen musste." Demnach übersetzt er (p. 209) unsere Stelle: „Das tragische Spiel versucht einen Umlauf der Sonne auszufüllen. oder doch nur wenig daran fehlen zu lassen." Es ist hier nicht der Platz auf diese Ansicht näher einzugehen, die für unsern Zweck ohne Belang ist und deren Begründung uns sehr schwach und gesucht dünkt. — Vgl. dazu Susemihl, *Arist. üb. die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52, wo diese Annahme widerlegt wird; desgleichen Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 267 f., Anm. 1.

[2]) Siehe unten, p. 65.

[3]) Siehe unten, p. 71.

[4]) *Philos. antig.*, p. 190.

[5]) *Tablas Poeticas, Parte II, Tabla Tercera*, p. 347.

[6]) Vgl. Riccoboni, *Theatre ital.*, I, 278 f.: «*Aristote dans sa Poetique n'a pas parlé de l'unité de lieu; la raison seule sans le secours de l'autorité y a assujetti les Poëtes: lorsque Aristote prescrit à l'action Tragique une durée de douze ou de vingt-quatre heures, l'unité de lieu suit necessairement d'une si courte durée; en si peu de tems, les Acteurs ne peuvent pas faire beaucoup de chemin.*»

D'Aubignac sagt ausdrücklich, dass Aristoteles diese Einheit nicht erwähne. Den Grund für dieses Schweigen glaubt er darin zu finden, dass diese Regel zu Aristoteles' Zeit zu bekannt gewesen sei und dass die beständige Anwesenheit der Chöre auf dem griechischen Theater die Einheit des Ortes sichtbar ausgedrückt habe.[1])

Wir haben uns also hauptsächlich an die Bemerkung des Aristoteles über die Beschränkung der Zeit zu halten. Dass Aristoteles nicht daran dachte, eine bindende Regel aufzustellen, ist schon längst allgemein bekannt. „Die Einheit des Ortes und der Zeit, sagt Raumer, hat Aristoteles, wie Lessing und Schlegel einleuchtend erwiesen, weder theoretisch unbedingt vorgeschrieben, noch die stete Beobachtung dieser Regel an dem griechischen Drama nachweisen wollen oder nachweisen können." [2]) Er konstatierte nur die von den besten griechischen Dichtern im allgemeinen eingehaltene Norm,[3]) die den Zeitverhältnissen angemessen war, und sich den Beifall des Volkes, des einzigen Kunstrichters, errungen hatte.

Schon die ganze Fassung des Textes widerstreitet der Ansicht, als hätte Aristoteles damit eine Regel geben wollen; er setzt ausdrücklich *ὅτι μάλιστα* bei, was doch nur

---

[1]) *Pratique* I, 86: «*Aristote dans ce qui nous reste de sa Poëtique n'en a rien dit* (sc. de l'unité de lieu) *et j'estime qu'il l'a négligé, à cause que cette régle étoit trop connüe de son temps, et que les Chœurs qui demeuroient ordinairement sur le Theatre durant tout le cours d'une Piéce, marquoient trop visiblement l'Unité du Lieu.*»

[2]) l. c., p. 152.

[3]) Cf. Nisieli, *Proginnasmi Poetici* V, 2, p. 30: „*Aristotile va fondando le regole della tragedia sopra Sofocle, Euripide e altri; e i teoremi della Epopea sopra la Iliade e la Ulissea di Omero.*" — Cf. auch Manzoni, *Lettre à M. C. sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, in Opp. I, 225: «*Si ce philosophe revenait et qu'on lui présentât nos axiomes dramatiques comme issus de lui, ne leur ferait-il pas le même accueil que fait M. de Pourceaugnac à ces jeunes Languedociens . . . dont on veut à toute force qu'il se déclare le père?*» — Vgl. noch Müller, *Gesch. der Theor. der Kunst* etc. II, 168, Anm.: „Keine Regel wird hier von Aristoteles gegeben, sondern nur ein reiner Erfahrungssatz hingestellt." (Vgl. über Müller's Darstellung der Einheiten Cosack, *Materialien*, p. 240.)

sagen soll: wenn der gewählte Stoff eine derartige Beschränkung zulässt. Ausserdem gibt er noch einen weiteren Spielraum durch den Zusatz *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν*, womit er konstatiert, dass eine Überschreitung des angegebenen Zeitraums kein Verstoss sei. Mit Recht sagt daher Andrieux: «*Ce n'est point une règle qu'il prescrit, bien qu'il incline pour ce genre d'unité; on voit qu'il le croit préférable à une durée indéfinie d'action; toutefois, son expression n'est pas impérative; c'est un fait qu'il raconte; ce n'est pas une loi qu'il impose.*»[1]) Ähnlich spricht sich Barthélemy St.-Hilaire aus: «*Il y a très-loin de cette simple remarque, quoi qu'en ait pensé Corneille, à un précepte et à une loi formelle. La tragédie grecque, après s'être donné une liberté, dont elle vit sans doute bientôt les abus, revint à des pratiques plus sévères et plus sensées. Aristote le constate; mais il ne dit point que le sujet du drame tragique doit nécessairement n'embrasser qu'un seul jour, il n'en fait point une règle qu'il impose aux auteurs, et surtout il ne croit pas qu'il n'y ait de drame qu'à cette condition.*»[2])

B. Die Einheiten in der griechischen Tragödie.

Betrachten wir nun die drei Einheiten in der griechischen Tragödie.

„Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten", sagt Lessing.[3]) Sie war ihnen die notwendigste Vorbedingung einer guten Tragödie, und fehlt auch im ältesten griechischen Drama nicht. Allerdings wurde sie dort anders gehandhabt als zur Zeit des Aristoteles. Welker hat nachgewiesen, „dass die Aeschylischen Tragödien, wenn nicht alle, doch mit sehr wenigen Ausnahmen nur wie

---

[1]) *Rev. Encyclop.* 1824, XXII, 102.

[2]) *La Poétique d'Arist., Préf.*, p. XVI. — Vgl. auch Manzoni, *Prefaz. zu Carmagnola*, in Opp. I, XXV ff. — Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, p. 229, Anm. 52; Butcher, l. c., p. 269 ff.

[3]) *Hamb. Dramat.*, 46. St., p. 297. — Cf. Bernhardy, *Grundriss* etc. II, 2, 159: „Die Einheit der Handlung . . . bildet die stärkste Scheidewand zwischen Epos und Tragödie."

Acte, je drey zu einem dramatischen Dreyverein, einem innig verbundenen Ganzen gehörig zu betrachten seyen." [1]) Wenn aber je drei Dramen zusammen ein Ganzes bildeten, wie dies auch durch die Aufführung von je drei solcher zusammengehöriger Stücke ausgedrückt wurde, so hätten sie auch eine einheitliche Handlung umfassen müssen. Diese bestand aber häufig nur in der Einheit der Person, der Identität der Familie etc. [2]) Die drei Tragödien waren nichts anderes als drei einzelne Bilder, deren jedes nur ein einzelnes Moment der ganzen Handlung herausgriff; die dramatische Wirkung wurde erst durch die Aufeinanderfolge der drei einzelnen Bilder hervorgebracht. [3]) Die Einheit der Handlung in der Trilogie ist also eine sehr lockere, während, jeden einzelnen Teil für sich betrachtet, die Einheit der Handlung streng gewahrt ist.

In den 100 Jahren, die zwischen Aeschylus und Aristoteles liegen, ging mit dem griechischen Drama nicht bloss innerlich, sondern auch äusserlich, in der Aufführungsweise, eine Veränderung vor. Während zur Zeit des Aeschylus die dramatischen Dichter an den Dionysien nur mit Trilogien bzw. Tetralogien in den Wettkampf traten, ging nach einer alten Notiz (bei Suidas) Sophokles zuerst auch mit einzelnen Tragödien den Wettkampf ein. [4]) Die Handlung spann sich also nicht mehr durch drei Tragödien fort, sondern musste mit der *einen* ihren Abschluss finden. Wenn man weiter bedenkt, dafs die griechischen Dramen alle sehr kurz waren, so dass nach Magnin's Annahme sogar zwei Tetralogien, d. h. 6 Tragödien und 2 Satyrspiele an einem Tage zur Aufführung gelangten, [5]) so ist er-

---

[1]) *Die Aeschylische Trilogie*, p. 307.

[2]) Rapp, *Geschichte des griech. Schausp.*, p. 14.

[3]) Westphal, *Prolegomena zu Aeschyl. Trag.*, p. 5.

[4]) Rapp, l. c., p. 49. — Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 194.

[5]) *De la mise en scène chez les Anciens*, Rev. des deux Mondes, 1840, IV, 231. — Oehmichen, l. c., p. 194, setzt die Dauer des Einzeldramas auf durchschnittlich $2^1/_2$ Stunden fest, glaubt aber nicht, dass man in der Regel mehr als 3 oder 4 solcher Stücke an einem Tage zu spielen vermochte. — Desgl. p. 195: „Für mehr als 4 Stücke reichte ein Tag ganz sicher nicht hin."

sichtlich, dass für eine mehrteilige Handlung überhaupt kaum noch Raum blieb. Ausser dem angeborenen Kunstsinne zwangen also schon die äusseren Verhältnisse die griechischen Dichter zur Wahl *einer einzigen Handlung.*

Da aber in dem der Aufführung zugewiesenen kurzen Zeitraume eine lang sich hinspinnende Handlung unmöglich durchgeführt werden konnte, so musste der Dichter alles überflüssige Beiwerk absondern, sodass nur das *„Ideal von dieser Handlung"* übrig blieb.[1]) Es ist demnach durchaus nicht zu verwundern, dass die Handlung in vielen Fällen (aber bei weitem nicht in allen) den Zeitraum eines Tages nicht überschritt. „Festes Gesetz" jedoch waren die 24 Stunden bei den Alten nicht, wie Stahr [2]) meint.

Dazu kam noch ein weiteres, sehr wichtiges Moment für die Beschränkung der Zeit, nämlich die stete Anwesenheit des Chores auf der Bühne; der Chor wohnte der Handlung von Anfang bis zu Ende bei und griff manchmal auch in dieselbe ein. Die Bühne wurde dadurch nie leer, und es war deshalb auch eine Einteilung in Akte, wie sie von Seneca eingeführt wurde, unmöglich gemacht. Die Aufführung ging ohne Unterbrechung weiter, so dass auch die Handlung des Stückes nie unterbrochen schien. Daher spricht Schlegel von einer *„scheinbaren Stätigkeit der Zeit"*, indem er ausdrücklich hervorhebt: „Dass sie aber die scheinbare Stätigkeit der Zeit beobachteten, dazu hatten sie einen besonderen Grund in der beständigen Gegenwart des Chores. Wo dieser die Bühne verlässt, da wird auch der stetige Fortgang unterbrochen, wie in den Eumeniden des Aeschylus sehr auffallend, indem der ganze Zeitraum ausgelassen ist, dessen Orest bedurfte, um sich von Delphi nach Athen zu begeben." [3])

Diese beständige Anwesenheit des Chores bedingte aber auch, wie Lessing [4]) und Schlegel erwähnen, die schein-

---

[1]) Lessing, *Hamb. Dramat.*. St. 46, p. 298.

[2]) *Poet. des Arist.*. p. 85.

[3]) *Über dramat. Kunst* II, 104. — Vgl. über die Zeiteinheit noch Riccoboni, *Th. it.* I, 292 ff.

[4]) *Hamb. Dramat.*, St. 46, p. 297: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die

bare Ortseinheit; „dass sie gewöhnlich denselben Schauplatz beybehalten, fliesst natürlich aus der beständigen Gegenwart des Chores her, der erst auf eine schickliche Weise weggeschafft werden musste, damit gewechselt werden könnte. Auch stellte ihre Scene einen grösseren Umfang dar, als in vielen Fällen die unsrige.“ [1])

Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene notwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nämlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mussten, und diese Menge immer die nämliche blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermassen der blossen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einzuschränken.“ — Cf. Cosack, *Materialien* etc. p. 267 ff., Schröter und Thiele, *Less. Hamb. Dram.* p. 297, Anm. 1. und ibd. Einleit. p. 5 f., p. 48 f.; Mézières, *Introd. à la Dramat. de Hamb.*, p. XXIII ff., weist darauf hin, dass die gleiche Ansicht schon vorher von Diderot und Voltaire ausgesprochen worden sei. Vgl. auch Patin, *Études sur les Tragiques Grecs*, I, 10: «*Comme le chœur ne quittait jamais la place particulière qui lui avait été assignée dans l'enceinte du théâtre, comme il ne perdait jamais l'action de vue, et qu'il y intervenait à chaque instant, les unités sévères qui la limitent sous le rapport du temps et du lieu s'établirent en quelque sorte toutes seules et nécessairement. Comment changer une scène qui ne cessait d'être occupée? Comment faire illusion sur la durée d'une pièce que l'aspect d'un acteur toujours présent permettait de mesurer avec exactitude?*»

[1]) Schlegel, *Über dram. Kunst*, II, 103. Vgl. die Abbildung des nach Vitruv's Beschreibung (Riccoboni, *Th. it.* I, 281) erbauten *Teatro Olimpico*, in Riccoboni, *Th. it.* I, 116. — Ich kann es mir nicht versagen, noch das Urteil eines der gründlichsten Kenner des griechischen Theaters anzuführen, Bernhardy's, der in seinem mustergültigen „*Grundriss der griechischen Literatur*“ II, 2, 158, über die Zeit- und Ortseinheit im griechischen Drama sagt: „Zeit und Ort durfte zwar der Dichter mit einiger Freiheit und selbst Willkür behandeln, doch sollte die scenische Darstellung einige Wahrscheinlichkeit haben, weil alles unter den Augen der Zuschauer vorging, und ein Verschwinden der zeitlichen und örtlichen Bedingungen, jenes unentbehrliche Vorrecht des erzählenden Epos, wurde hier durch den raschen Verlauf einer fast immer auf der nahen Bühne sich abspielenden Begebenheit unmöglich. Man setzte daher stillschweigend die Dauer eines Tages, und verlängerte nur unmerklich diesen Zeitraum bei den unter-

Übrigens war die Scene gewöhnlich so unbestimmt, dass sie überhaupt kaum in Betracht kam. Mit Recht sagt darum Raumer: „Kann man denn aber von einer solchen (sc. Orts-) Einheit sprechen, wo der Ort so ganz bestimmungslos, so negativ genommen wird, dass er eigentlich gar nicht mitspielt, sondern nur den Raum bezeichnet, hinreichend, dass Leute daselbst gehn, stehn und reden können?“ [1])

Trotz dieser äusseren Umstände, die gleichsam zur Beobachtung der Einheiten zwangen, scheuten sich die Dichter, wie schon angedeutet,[2]) durchaus nicht, die gewöhnlich eingehaltene Zeit- und Ortsgrenze zu überschreiten, wenn der Gegenstand es erforderte, und das Publikum nahm eine derartige, ihm zugemutete Unwahrscheinlichkeit hin, ohne sich dadurch in seinem Kunstsinne verletzt zu fühlen.[3]) Beispiele

---

geordneten Ereignissen, die bloss erzählt und weniger streng behandelt wurden; doch trug Aeschylus um höherer Wirkung willen kein Bedenken, über so enge Schranken und Masse sich wegzusetzen. Noch mehr machten die Gegenwart des Chores, die Schlichtheit der Scene, selbst die herkömmliche Beständigkeit der Dekorationen oder der Bühnenwände ratsam, die sichtbaren Akte der Handlung dem möglichst wenig veränderten Schauplatz zu erhalten; selbst der Wechsel der Periakten hat den dramatischen Raum nur wenig und auf kurze Zeit verschoben. Aber auch in diesem Punkte war Aeschylus nicht gar ängstlich“ .... Cf. ibd. II, 2, 175f. — Vgl. Butcher, l. c., p. 270f.

[1]) *Über die Poet. d. Arist.*, p. 183. — Cf. Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 241; Riccoboni, *Th. it.* I, 279ff.

[2]) Siehe oben, p. 13.

[3]) D'Ancona, *Origini*, I, 456: „*Le Unità di Tempo e di Luogo stanno nel drama greco sopratutto perchè una è l'Azione: e l'Azione è concepita e rappresentata nella sua schiettezza, così senza frondosi accessorj, come senza remoti antecedenti od ultimi effetti. Errerebbe tuttavia di gran lunga chi credesse che i greci delle Unità di Tempo e di Luogo si facessero norme di osservanza strettissima; dappoichè, sebbene la presenza continua del Coro in sulla scena in certo modo fosse d'impedimento a un soverchio arbitrio, pure non passò loro mai pel capo che l'azione non potesse uscire da un angusto limite di ore e distanza. I greci, con quella profonda e serena coscienza dell'arte, sentivano bene che in certi casi per evitare un preteso sconcio si sarebbe caduti in quegli altri ben più meritevoli di biasimo, ne'quali precipitarono i loro incauti imitatori: e che il Dramma è soltanto libera ed immaginosa imitazione della realtà.*“ — Über D'Ancona's *Origini* vgl. *Rev. crit.* 1891, II, 141; *Journ. d. Savants* 1892, p. 670ff.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1894, XV, 404ff. (Cloetta).

für Verletzung der Einheiten der Zeit und des Ortes finden sich bei den drei griechischen Tragikern. Scaliger[1]) hat schon darauf hingewiesen, und Metastasio führt eine Reihe von Tragödien und Komödien auf, in denen die Einheit der Zeit oder des Ortes, oder beide zusammen, erheblich überschritten sind, z. B. die *Eumeniden* (Ort) und den *Agamemnon* (Zeit) des Aeschylus, Sophokles' *Ajax* (Ort) und *Trachinierinnen*, Euripides' *Rasenden Herkules* (Ort), *Iphigenie* (Zeit) und *Andromache* (Zeit), Aristophanes' *Wolken* u. a.[2])

Wenn auch bei diesen Ortsveränderungen, z. B. in den Eumeniden, wo der Schauplatz von Delphi nach Athen verlegt wird, ein thatsächlicher Scenenwechsel, wie auf der modernen Bühne wahrscheinlich nicht vorgenommen wurde, und es dem Zuschauer überlassen blieb, sich die gleiche Scene nunmehr als eine ganz andere Örtlichkeit vorzustellen, so war doch eine kleine Veränderung der Scene keineswegs ausgeschlossen. Denn die Rückwand „stellte in der Tragödie meistens die Vorderseite eines Königspalastes vor, hiess aber *σκηνή*, weil im alten Satyrdrama die Phantasie der Zuschauer sich eine Hütte im Hintergrunde vorstellen sollte".

„Die beiden Seitenwände hiessen *παρασκήνια*; an ihnen befanden sich die hölzernen drehbaren Zylinder (*περίακτοι*, versurae), die mit Tafelbildern bedeckt waren und durch deren Drehung eine Veränderung der Scene angedeutet werden konnte." [3])

---

[1]) *Poetices*, III, 145.

[2]) *Estratto dell'Arte Poetica d'Arist.*, in Opp. XII, 82 ff. — Cf. auch Signorelli, *Storia Critica* etc. I, 59 ff.; Andrieux in *Rev. Encycl.* 1824, XXII, 103 ff.; Schlegel, *Über dramatische Kunst*, I, 299 f.; Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, 280 f., 284 ff.; Baret, *Espagne et Provence*, p. 234 ff. Teichmüller, *Beiträge* etc. p. 216 f.; D'Ancona, *Orig.* I, 456; Butcher, l. c., p. 269 u. a.

[3]) Christ, l. c., p. 146. — Über die Periakten vgl. noch Bernhardy, *Grundriss* II, 2, 158 (siehe oben, p. 14 f., Anm. 1) und Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 245: Die Periakten benutzte man „zur Anbringung des Seitenschmuckes, durch den die Lage des Ortes der im Stück vor sich gehenden Handlung kenntlich gemacht wurde. Auf den drei Seiten der rechten Periakte wurden die Tafeln oder Vorhänge angebracht, welche eine Gegend (*χώρα*) darstellten, auf denen der

Neben diesen Periakten kannte aber das griechische Theater (ebenso wie später das römische) noch andere Vorrichtungen, um einen Scenenwechsel anzudeuten. „Nach Varro gab es einen drehbaren (*scaena versilis*) und einen verschiebbaren (*scaena ductilis*) Schmuck der *Bühnenhinterwand*. Der erstere, wohl zu unterscheiden von den Periakten, scheint aus Tafeln bestanden zu haben, die, auf der Vorder- und Rückseite bemalt, nach Bedürfnis künstlich (*machinis quibusdam*) gedreht wurden. Der andere Schmuck bestand aus übereinander gelegten Tafeln, von denen die vorderen nach links und rechts weggezogen werden konnten, um die dahinterstehenden sichtbar werden zu lassen.“ [1])

Um nun auf die *Poetik* zurückzukommen, so sei nochmals hervorgehoben, dass Aristoteles, weit davon entfernt, ein dichterisches Gesetzbuch geben zu wollen, nur beabsichtigte zu zeigen, welche Wege die besten Dramatiker seiner Zeit, vor allem Sophokles und Euripides, eingeschlagen hatten, um ihre unsterblichen Meisterwerke zu schaffen. [2])

C. Die Einheiten in der römischen Tragödie.

Mit dem allmählichen Vordringen der Römer nach Griechenland wurde zwar die politische Selbständigkeit der

---

linken solche, die eine bestimmte Örtlichkeit (*τόπος*) in der auf der rechten Periakte bezeichneten Gegend angaben. Die Scenenveränderung war somit höchst einfach. Blieb die Gegend im Verlaufe der Handlung dieselbe, änderte sich aber die Örtlichkeit, so wurde die linke Periakte allein gedreht und zeigte dann, wie im Ajas des Sophokles, auf einer anderen Seite eine andere Örtlichkeit. Verrückte sich aber die Handlung in eine andere Gegend, so musste natürlich die rechte Periakte gedreht werden, und mit ihr die linke, wie wir es in den Eumeniden des Aeschylos anzunehmen haben.“ — Vgl. auch ibd., p. 243.

1) Oehmichen, l. c., p. 244. — Riccoboni, *Th. it.* I, 280 ist der Ansicht, dass solche Veränderungen nur zwischen zwei verschiedenen Stücken vorgenommen wurden.

2) Bozzelli, *Della Imit. trag.* etc. I, Introduzione, p. 3f.: „*Aristotile . . . volle compilar la teoria, non dell' arte drammatica in generale, bensì di quella di Eschilo, di Sofocle e di Euripide in particolare*“.

Griechen nach und nach vernichtet, auf geistigem Gebiete aber, in Kunst und Litteratur wurden die Sieger, wie immer, wenn rohe Gewalt auf überlegene Bildung stösst, die gefügigen Sklaven der Besiegten, die „Kopisten ihrer bewunderungswürdigen Muster“. [1])

Schon um das Jahr 240 v. Chr. machte Livius Andronicus „den kühnen Versuch, das griechische Drama nach Rom zu verpflanzen“,[2]) zu einer Zeit also, „wo die römische Litteratur noch im Entstehen und der nationale lateinische Geist noch nicht zum Durchbruch gekommen war“.[3]) Die Theorien der griechischen Dramatiker lebten im römischen Drama wieder auf. Da jedoch den Römern ein tieferes Verständnis für die Feinheiten und die edle Vollkommenheit der griechischen Meisterwerke fehlte, so erstreckte sich die Nachahmung der Hauptsache nach auf die äussere Form.

Wie also dem römischen Drama von Anfang an die Ursprünglichkeit, das Herauswachsen aus den Sitten und Gebräuchen des Volkes selbst fehlte, so beschränkte sich die dramatische Produktion der Römer auch fernerhin grösstenteils auf die mehr oder minder sklavische Nachahmung ihrer Vorbilder. Und wie das lateinische Drama selbst seiner Abstammung und seiner Form nach unfrei war, so waren auch die Männer, welche es pflegten, häufig Unfreie oder doch aus den niedrigen Ständen hervorgegangen, wie Livius Andronicus, Ennius, Plautus, Terenz u. a.[4])

Dies scheint uns, neben dem allgemeinen Mangel an Kunstverständnis, ein Hauptgrund für die Missachtung zu

---

[1]) Egger, *Hist. de la Crit.* etc., p. 177: «*Ils se firent d'abord les copistes de ces modèles admirables.*»

[2]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 23; Bahlmann, *Die Erneuerer des antiken Dramas*, p. 3.

[3]) De Amicis, *L'imitaz. Class.* etc., p. 15: „*Nell' antica Roma la imitazione greca impedì il sorgere d'un arte drammatica originale e nazionale. Nella letteratura latina questa mancanza di originalità e spontaneità si nota non solo nella commedia ma in quasi tutti i generi di letteratura, perchè tutta l'antica civiltà greca venne importata in Roma, quando la letteratura romana era ancora in sul nascere, ed il genio nazionale latino non avea ancora trovato la sua espressione.*“

[4]) Oehmichen, *Das Bühnenwesen* etc., p. 218.

sein, die der stolze Römer gerade der dramatischen Kunst entgegenbrachte.

Am besten glückte den Römern die Nachbildung der griechischen Komödie, da diese Dichtungsgattung ihrem derben, realistischen Sinne am meisten zusagte. Plautus und Terenz[1]) brachten die lateinische Komödie auf eine Höhe, die wenigstens den letzteren, selbst im Mittelalter, in dem die Traditionen des klassischen Altertums auf dem Gebiete des Dramas fast vollständig unterbrochen waren,[2]) vor Vergessenheit bewahrte.

Was die Tragödie betrifft, so kommt, da von den Werken der alten Tragiker der Republik Livius Andronicus, Nävius, Ennius, Paccuvius, Accius[3]) etc. so gut wie nichts erhalten ist, für das Mittelalter und die Renaissance nur Seneca in Betracht, *«ce Sophocle d'une scène dépravée»*, wie ihn Patin nicht mit Unrecht nennt.[4]) „An die Schulregeln der Komposition hat sich der Verfasser gewissenhaft gehalten“,[5]) ebenso wie an die äussere Form der griechischen Muster, von denen er nur durch die Akteinteilung abwich. Natürlich ahmte er auch in Bezug auf Zeit- und Ortsbeschränkung seine Vorbilder nach, so zwar, dass in allen seinen Tragödien, mit Ausnahme des *Hercules Oetaeus*, welcher in der uns überlieferten Form von Seneca nicht beabsichtigt war,[6]) die *Einheiten der Zeit und des Ortes* streng gewahrt sind, obwohl durch die von ihm angewandte Einteilung in Akte gerade ein Hauptgrund für die Beobachtung dieser beiden Einheiten wegfiel. Da nämlich mit dem Aktschlusse auch der Chor abtrat, so blieb die Bühne einige Zeit leer, und der Fortgang der Handlung wurde dadurch unterbrochen. Es

---

[1]) Näheres siehe bei Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 57ff.

[2]) Siehe nähere Mitteilungen bei Creizenach, *Gesch. d. neueren Dramas* I, 1ff.

[3]) Ribbeck, *Die röm. Trag.*, p. 20ff.

[4]) *Études sur les Trag. grecs* I, 157. — Vgl. über Seneca ibd. I, 120ff.; ferner Bozzelli, l. c. II, 156ff.

[5]) Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* III, 76.

[6]) Cloetta, *Beiträge* etc. II, 136, Anm. 3; 137f., Anm. 1. — Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, Anm. 3.

wäre also die Illusion durchaus nicht gestört worden und die Zuschauer hätten es sicherlich nicht als Verstoss gegen die Wahrscheinlichkeit empfunden, wenn der Dichter ihnen zugemutet hätte, sich in den Pausen einen längeren Zeitraum, als es in der That der Fall war, vergangen zu denken.[1]) Hatte ferner der Chor die Bühne einmal verlassen, so lag kein Grund mehr vor, die Scene an den gleichen Ort zu binden. Denn in der Pause konnten die handelnden Personen den Ort gewechselt haben.

Die inneren Gründe, welche die Griechen zum Masshalten in Bezug auf Zeit und Ort veranlasst hatten, waren eben Seneca und den Römern ebenso unbekannt, wie später den Dramatikern und Theoretikern der Renaissance.

Ob Seneca oder die Römer die Poetik des Aristoteles gekannt haben, ist mehr als zweifelhaft. Keinesfalls ist sie von den römischen Dramatikern als kunsttheoretische Grundlage benutzt worden. Horaz schrieb seine *Ars poetica* sicherlich ohne Kenntnis der Schrift des griechischen Philosophen.[2]) Von den Einheiten erwähnt er nur die der Handlung, bzw. des Stoffes, als Vorbedingung eines guten Gedichtes, in dem berühmten Verse (*De Arte Poetica*, v. 23):

Denique sit quidvis, simplex dumtaxat et unum.

D. Spätlateinische und mittelalterliche Autoren.

Es könnte nun noch die Frage aufgeworfen werden, ob sich nicht etwa bei den spätlateinischen oder bei den mittelalterlichen Autoren (Grammatikern [3]) und Kritikern, Rhetoren

---

[1]) Es ist jedoch zu beachten, dass, wie Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4, bemerkt, Seneca's Tragödien nicht für die Aufführung bestimmt gewesen zu sein scheinen.

[2]) Vgl. die überzeugenden Ausführungen Susemihl's, *Arist. über die Dichtkunst*, Einl. p. 33 u. Anm. 3. Darnach scheint es ihm sehr zweifelhaft, ob Horaz die Poetik des Aristoteles gekannt hat. Dagegen will er bei Plutarch mehrfache Spuren einer Bekanntschaft mit derselben finden.

[3]) Siehe über diese das sehr anerkennende Urteil Lessing's in dessen *Hamb. Dram.*, St. 72, p. 351.

und Kompilatoren) Hinweise auf die dramatischen Theorien der Alten, speziell auf die Einheiten, finden. Es hat aber eine nach dieser Richtung hin unternommene Durchsicht der mir zugänglichen Werke kaum irgend welche Ergebnisse zu Tage gefördert.

Bei dem bedeutendsten römischen Grammatiker, Sueton (ca. 100 n. Chr.), von dessen umfangreichen Werken wir nur noch Bruchstücke besitzen,[1]) findet sich keine Anspielung auf die Beobachtung der drei Einheiten. Diomedes (4. Jhrh. n. Chr.) spricht in seinen *„Artis Grammaticae Libri III“* wohl von der Tragödie[2]), von welcher er die Definition des Theophrast anführt (*τραγῳδία ἐστὶν ἡρωϊκῆς τύχης περίστασις* . . .); auch erklärt er die Namen und die Entstehung der Tragödie und der Komödie in der von Horaz in seiner *Ars poetica* vorgezeichneten Weise, spricht aber nirgends von einer Beschränkung der Handlung, der Zeit oder des Ortes, wie er auch den Namen des Aristoteles nicht erwähnt.

Von Euanthius und Donatus (Aelius) (Mitte des 4. Jhrh. n. Chr.) ist uns im *„Liber glossarum“* ein Fragment einer Abhandlung *„De tragœdia et comœdia“* [3]) erhalten, das in der uns überlieferten Form allerdings von der Entstehung der Tragödie und der Komödie, sowie von den verschiedenen Arten und Teilen der letzteren handelt, aber die dramatischen Einheiten ebenso mit Stillschweigen übergeht wie der von Ael. Donatus und Eugraphius herrührende *Kom-*

---

[1]) Einige *Vitae* aus dem Buche *De Poëtis*, ein Fragment *De Rhetoribus* etc.

[2]) *Artis Gram. Libri* III ed. Keil, I, 487 f.

[3]) Abgedruckt im *Rhein. Mus.* N. F. XXVIII, 418 ff.; cf. Cloetta, l. c. I, 18; 18, Anm. 5; 21; Creizenach, *Gesch. d. n. Dramas*, I, 10. — In der Ausgabe von Klotz: *P. Terentii Comœdiae cum Scholiis Aelii Donati et Eugraphii Commentariis*, Lips. 1838—40, 2 vols. 8°, sind die Fragmente getrennt gedruckt, und zwar als: *Euanthius, De Tragœdia et Comœdia* . . . und *De Comœdia Donati, vt videtur, Fragmentum.* — Inhaltlich decken sie sich fast vollständig. — Neue Ausgabe: Reifferscheid, im *Index Scholarum in Univers. Litt. Vratislav.* 1874—75. — Lessing erwähnt Aelius Donatus mehrmals (St. 71, p. 224, St. 72, p. 228, u. a. O.).

mentar zu den Komödien des Terenz.[1]) Weder Flavius Sosipater Charisius (4. Jhrh.) in seinen „*Artis Grammaticae Libri V*“, noch Probus, Servius und Luotatius Placidus,[2]) noch einer der bei Klein[3]) aufgeführten lateinischen Autoren enthalten Bemerkungen über den in Frage stehenden Gegenstand. Aristoteles selbst war ihnen völlig unbekannt.

Auch die mittelalterlichen Gelehrten hatten keine Veranlassung, sich mit der Frage der dramatischen Einheiten zu beschäftigen, da sie ja Aristoteles' Werke nicht kannten und sich ihre kunsttheoretischen Kenntnisse auf das beschränkten, was sie in ihren Quellen, also in den vorhin genannten lateinischen Autoren, fanden. Überhaupt bezeichnet das Mittelalter, wie schon oben erwähnt[4]) und wie Creizenach dies sehr überzeugend dargelegt hat,[5]) auf keinem andern Gebiete der Litteratur „eine so vollständige Unterbrechung der Traditionen des klassischen Altertums, wie auf dem Gebiete des Dramas“.

Allerdings beschäftigt sich der spanische Bischof Isidor von Sevilla in seinen *Etymologiae* oder *Origines* ziemlich eingehend mit der dramatischen Dichtung, welcher er nicht weniger als vier Kapitel widmet: Cap. 42 (*De Teatro*), Cap. 43 (*De Scaena*), Cap. 45 (*De Tragœdis*), Cap. 46 (*De Comœdis*).[6]) Wie gross aber in all diesen Dingen seine Unkenntnis war und wie gedankenlos er bei seinen Ausführungen sich zeigte, darauf ist bereits von Cloetta mit Recht hingewiesen worden.[7])

Auch die späteren mittelalterlichen Autoren, wie Papias[8])

---

[1]) Siehe oben, p. 21, Anm. 3.

[2]) Derselbe gibt nur eine Erklärung der Begriffe „*scena*“, „*tragœdia*“, „*comœdia*“; siehe *Glossae*, rec. A. Deuerling, p. 82.

[3]) *Der Chor* etc., p. 6, Anm. 1.

[4]) Siehe oben, p. 19.

[5]) *Gesch. des n. Dramas* I, 1.

[6]) *Etym. lib.* XVIII.

[7]) l. c. I, 19 ff. — Über den dort erwähnten „*Liber glossarum*“ siehe oben p. 21.

[8]) Leimbach, *Das Papiasfragment*, Gotha. 1875. 8°.

Joannes de Janua, Johannes de Garlandia,[1]) Vincentius Bellovacensis etc. sind ebenso schlecht unterrichtet, sind doch ihre zum Teil recht einfältigen Bemerkungen über das Theater nichts weiter als Wiederholungen aus den oft missverstandenen Werken ihrer Vorgänger,[2]) so dass sich Missverständnis auf Missverständnis häufte.[3]) Selbst ein Dante schöpfte seine, in dem berühmten Briefe an Cangrande entwickelten Kenntnisse von den dramatischen Dichtungsarten grösstenteils nur aus Horaz und Isidor.[4])

Von der *Poetik* des Aristoteles oder den Einheiten finden wir nirgends eine Spur.

E. Averroës' Übersetzung.

Doch war in dieser Zeit die Poetik nicht gänzlich vergessen. Wir finden sie bei den Arabern, die sich ja im Mittelalter für alle Zweige des Wissens interessierten. Wie sie besonders der Philosophie des Aristoteles grosse Aufmerksamkeit schenkten, so fand auch die Poetik des Stagiriten ihre Beachtung.[5])

Kein geringerer als der berühmte arabische Philosoph Averroës[6]) war es, der seinen Landsleuten die Kenntnis der Poetik des Aristoteles übermittelte. Dem Averroës.

---

[1]) Vgl. über diesen Bahlmann, *Die epischen Komödien und Tragödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibl.* 1893, X, 469.

[2]) Siehe Näheres bei Cloetta, l. c. I, 24ff.

[3]) Creizenach, l. c. I, 9.

[4]) Cloetta, l. c. I, 36f. und Anm.

[5]) Vgl. Immisch, *Zur aristotelischen Poetik*, in: *Philologus* LV, 22.

[6]) Averroës, mit seinem arabischen Namen Ibn-Roschd, lebte im 12. Jahrhundert (1126—1198); er wirkte an der Universität Cordova und erlangte einen Weltruf durch seine Kommentare und Paraphrasen der philosophischen Werke des Aristoteles. Auf Aristoteles fusst sein philosophisches System, das unter dem Namen „*Averroïsmus*“ in der Geschichte der Philosophie berühmt ist. — Hiernach ist das Versehen Klein's, *Der Chor* etc., p. 3, Anm. 3, der in Averroës und Ibn-Roschd zwei verschiedene Persönlichkeiten sieht, zu verbessern.

lag jedoch bei seinen Übersetzungen und Kommentaren des griechischen Philosophen nicht der griechische Text vor.

Renan sagt hierüber: «*Ibn Roschd n'a lu Aristote que dans les anciennes versions faites du syriaque par Honein Ibn Ihak.*» [1]) Es muss demnach eine syrische und auf Grund dieser eine ältere arabische Version der Werke des Aristoteles gegeben haben, welch' letztere von Averroës benutzt wurde.[2])

Seine Bearbeitung der Poetik (ca. 1174) ist eine *Paraphrase*, d. h. er gibt nicht den Wortlaut des ursprünglichen Textes, sondern seine eigenen Betrachtungen darüber.[3]) Soviel aus den ungenauen und sehr freien lateinischen Übersetzungen, die wir von seiner Paraphrase haben, ersichtlich ist, hat er der Poetik nur entnommen, was ihm für die arabischen Verhältnisse zu passen schien.

Es existieren, nach Renan, zwei lateinische Übersetzungen dieser Paraphrase, die eine von Hermannus Alemannus, der zwischen 1240 und 1260 in Toledo lebte, um arabisch zu lernen und dort 1256 dieses Werkchen übersetzte. Renan nennt diese Übersetzung «*tout à fait inintelligible*»; [4])

---

[1]) *Averroës et l'Averroïsme*, p. 38. — Susemihl, l. c., Einl. p. 35, setzt die erste arabische Übersetzung in das Jahr 935.

[2]) Vgl. auch Egger, *Hist. de la crit.*, p. 296 ff. und *L'Hellénisme* etc. I, 338. Ferner Creizenach, l. c. I, 16.

[3]) Nach Renan, l. c., p. 45, sind dreierlei Bearbeitungen aristotelischer Werke durch Averroës zu unterscheiden:

a) *le grand Commentaire:* Averroës citiert zuerst die betreffende Stelle bei Aristoteles und erklärt sie dann.
b) *le Commentaire moyen*: Der Text des Paragraphen wird nur mit den ersten Worten angedeutet; das übrige wird erklärt.
c) *la Paraphrase ou analyse:* Averroës spricht immer im eigenen Namen.

Das Manuskript der arabischen Paraphrase befindet sich in der Bibl. Laurent. in Florenz (Renan, l. c., p. 61).

Die arabische und eine hebräische Version wurden herausgegeben von Fausto Lasinio: *Il Commento Medio di Averroë alla Poetica di Aristotile*, Pisa. 1872, fol., Ernest Renan gewidmet.

[4]) l. c., p. 61; cf. auch Egger, *L'Hellén.* I, 58. — Ferner Creizenach, l. c. I, 16f. Diese Übersetzung erschien 1481 in Venedig, zusammen mit den Glossen des Alfarabi zur Rhetorik. (Wüstenfeld, *Übersetz. arab. Werke*, p. 94; Egger, *L'Hellén.* I, 338; Jourdain,

die andere von Abraham de Balmes, von der Renan sagt: «*Celle d'Abraham de Balmes est fort différente du texte, le traducteur hébreu ayant supprimé ou remplacé par des exemples familiers aux juifs les citations arabes que Ibn-Roschd avait lui-même substituées aux particularités trop helléniques du texte.*»[1])

Uns liegt eine Übersetzung der Paraphrase von dem jüdischen, spanischen Arzte Jacobus Mantinus vor.[2])

Was sagt nun Averroës, soweit wir nach dieser Übersetzung urteilen können, über die Einheiten?

Die Bemerkung des Aristoteles über die Dauer der Handlung in der Tragödie finden wir bei Averroës nicht. Er hat, wie er gerade in Bezug auf die von Aristoteles

---

Recherches, p. 138 ff.; Cloetta, *Beiträge*, II, 136, Anm. 2.) Sie war dem Verfasser nicht zugänglich. — Über ihre Entstehung sagt Alemannus selbst: „*Inquit hermannus alemannus postquam cum non modico labore consumaveram translationem rethorice aristotelis ex arabico in latinum volens manum mittere ad ejus poetriam tantam inveni difficultatem propter disconvenientiam modi metrificandi in greco cum modo metrificandi in arabico et propter vocabulorum obscuritatem et plures alias causas quod non sum confisus me posse sane & integre illius operis translationem studiis tradere latinorum. Assumpsi ergo edictionem averois determinativam dicti operis aristotelis secundum quod ipse aliquid intelligibile eligere potuit, ab ipso et modo quo potui in eloquium redegi latinum. Suscipiant igitur si placet et hujus edictionis poetrie translationem viri studiosi et gaudeant se cum ac adeptos loici negocii aristotelis complementum.*" (Wüstenfeld, l. c., p. 93).

[1]) l. c., p. 61.

[2]) Renan erwähnt diese Übersetzung nicht. Sie ist gedruckt in *Arist. Opp., übers. v. Abraham de Balmes und Jacobus Mantinus*, Venet. 1574, vol. I, pars III. — Neudruck nach einer Ausgabe Venet. 1562 durch Heidenhain in *Jahrbüch. f. class. Phil., Suppl.* Bd. XVII, 351 ff. — Wann diese Übersetzung angefertigt wurde ist mir unbekannt. Dass sie mit der von Renan angeführten Übertragung des Abraham de Balmes nicht identisch ist, geht daraus hervor, dass in ihr nicht, wie Renan von der Übersetzung Abraham's de Balmes sagt, auf hebräische Verhältnisse Bezug genommen ist, sondern auf arabische, z. B. fol. 228 b β, (siehe Anhang, p. 156, ferner p. 364, 366, 367, 371, 372 u. a. O. nach der Ausg. Heidenhain), wie jedenfalls Averroës selbst gethan hat. Demnach wäre die uns vorliegende Übersetzung eine dritte lateinische Übertragung der Paraphrase des Averroës.

konstatierte Verschiedenheit der Tragödie vom Epos bemerkt, diese Thatsache für eine, nur für die griechische Tragödie passende Eigentümlichkeit gehalten.[1]) Er verlangt nur eine Beschränkung des Umfanges der Dichtung, denn diese Beschränkung sei eine notwendige Eigenschaft der Schönheit. Dass er bei dieser Bemerkung nicht sowohl die Dauer der Handlung, als vielmehr den äusseren Umfang des Gedichtes im Auge hat, geht aus dem Zusatze hervor, dass die Dichtung nicht zu kurz, aber auch nicht zu lang sein dürfe, da man im letzteren Falle bei Anhören der letzten Teile die ersteren schon wieder vergessen habe.[2])

In Bezug auf die Handlung stimmt Averroës ganz mit Aristoteles überein und verlangt wie dieser *eine* Handlung *einer* Person, die nicht durch zu viel nebensächliche Dinge in die Länge gezogen werden dürfe.[3]) Auf Averroës' Erklärung der Einheit der Handlung beziehen sich, wie wir sehen werden, mehrere italienische Übersetzer und Kommentatoren der Poetik.[4])

Von der *Ortseinheit* spricht Averroës selbstverständlich nicht, da ja auch Aristoteles nichts davon sagt.

Averroës tritt also, wie aus dem Gesagten ersichtlich ist, der Poetik des Aristoteles kritischen Blicks gegenüber; es fällt ihm nicht ein, sie, wie sie ist, zu einem Gesetzbuch für die Dichter seines Volkes und seiner Zeit zu machen, sondern er entnimmt ihr nur, was ihm für seine Landsleute zu passen scheint. Wären die italienischen Übersetzer, Kommentatoren und Dichter eben so unbefangen der Poetik des Aristoteles gegenüber getreten, so würden die Regeln von den Einheiten nicht Jahrhunderte lang den freien Geistesschwung des Genies eingedämmt haben.

Der Einfluss der Paraphrase des Averroës auf die italienische Litteratur begann erst sehr spät, nämlich mit der Drucklegung der Übersetzung des Hermannus Ale-

[1]) *Paraphr.*, *Jac. Mant. interpr.*, fol. 228 a α und 228 b α (siehe Anhang, p. 155 f.).
[2]) *Paraphr.*, fol. 221 a α. (Anhang, p. 155).
[3]) ibd. fol. 221 a β, 221 b α. (Anhang, p. 155).
[4]) z. B. Robortellus, s. unten, p. 33 f.

mannus 1481, also zu einer Zeit, als Aristoteles schon längst auf allen Wissensgebieten zu unumschränkter Herrschaft gelangt war, und bewirkte nur, dass man anfing, auch diesem Werke des griechischen Philosophen grössere Aufmerksamkeit zu schenken.

Man begann nun, sich mit dem Originale zu beschäftigen, und schon 1498 erschien die erste lateinische Übersetzung, welche auf den griechischen Text zurückgeht.

Damit sind wir bei dem eigentlichen Thema dieser Abhandlung, den Einheiten in Italien, angelangt. Wir werden im Nachfolgenden zu unterscheiden haben A) die Übersetzer und Kommentatoren der Poetik, welche die Regeln von den Einheiten aus dieser Poetik heraus-, bzw. sie in dieselbe hineininterpretierten, und B) die italienischen Kunsttheoretiker, Verfasser eigener Poetiken, welche alle mehr oder weniger auf Aristoteles fussten, und den Zweck verfolgten, entweder die in der aristotelischen Poetik vorhandenen Lücken zu ergänzen, oder freiere, von dem aristotelischen Wortlaute abweichende Ansichten zu verteidigen.[1])

II. Die Einheiten in Italien.

„Die wissenschaftliche Bildung des Mittelalters beruhte ganz vorwiegend, ja nahezu ausschliesslich auf derjenigen des römischen Altertums.“ [2]) Speziell in Italien lebte die lateinische Litteratur fort; in den Klöstern und Schulen wurde sie gepflegt, und wenn auch die dramatische Litteratur, wie schon mehrmals erwähnt, im Vergleich zur epischen und lyrischen

---

[1]) Neben den eigentlichen Poetiken sollen aber auch alle uns zugänglichen Äusserungen besprochen werden, welche auf die dramatischen Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass in der Praxis die Einheiten viel weiter zurückreichen als in der Theorie, da wir ihre Spuren schon in den ersten dramatischen Versuchen der Renaissance finden.

[2]) Körting, *Die Anfänge der Renaissancelitt.*, p. 205. — Gebhardt, *Les Orig. de la Ren.*, p. 118.

sehr in den Hintergrund trat, so fanden doch neben Cicero, Ovid, Horaz und Vergil vereinzelt auch die römischen Dramatiker, insbesondere Terenz, und allerdings in weit geringerem Masse auch Plautus und Seneca einige Beachtung.[1]) Anders stand es mit den griechischen Meisterwerken. Zwar war die Kenntnis der griechischen Sprache in Italien im Mittelalter nicht vollständig erloschen, und besonders in Calabrien und Sicilien beschäftigten sich vereinzelte Gelehrte mit dem Studium griechischer Werke,[2]) doch war im allgemeinen das Interesse, das man an den Erzeugnissen der griechischen Litteratur nahm, so gering, dass man sich das ganze Mittelalter hindurch mit der durch die Römer und Araber überlieferten Kenntnis derselben begnügte.[3])

Allmählich jedoch dämmerte die Erkenntnis der reichen Schätze auf, welche die griechische Litteratur in sich barg. Petrarca „führte zur Reception der alten Hellenenwelt in die Bildung des Occidents“.[4]) Man fing an, sich in weiteren Kreisen mit der griechischen Sprache zu beschäftigen, besonders als nach der Eroberung Konstantinopels Scharen von gelehrten Griechen Italien überschwemmten, die sich oft unter den kümmerlichsten Verhältnissen als Sprachlehrer fortbringen mussten, und durch Übersetzungen griechischer Werke auch die Augen der der griechischen Sprache selbst Unkundigen auf die noch ungehobenen Schätze lenkten. In erster Linie waren es die philosophischen Werke des Aristoteles, welche übersetzt wurden.[5]) Auf die dramatischen Meisterwerke der Griechen wurde man erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts aufmerksam. Neben die lateinischen Komödien des Plautus und Terenz und die Tragödien Seneca's traten nun die griechischen Tragödien,

---

[1]) Voigt, *Wiederbelebung* etc. II, 408. — Vgl. auch Peiper, *Die prof. Komöd. d. Mittelalt.*, in: *Arch. f. Literaturgesch.* 1876, V, 493ff., und Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4f.

[2]) Voigt, l. c. II, 105. — Vgl. dazu auch Du Méril, *Origines* etc., p. 10ff.

[3]) Körting, l. c., p. 205.

[4]) Voigt, l. c. I, 48.

[5]) Voigt, l. c. II, 163f.

deren edle Einfachheit so unendlich abstach von dem Wust der Mysterien und ähnlicher dramatischer Aufführungen.

Durch die gegen das Ende des 15. Jahrhunderts sich häufenden Aufführungen lateinischer Komödien (vereinzelt auch Tragödien), zuerst in der Ursprache, dann allmählich in Übersetzungen, wurde die Vorliebe für die dramatische Kunst geweckt[1]) und von den Übersetzungen schritten die Dichter immer häufiger zu Nachahmungen und Umbildungen.

In diesem Augenblicke musste natürlich der Druck der Paraphrase des Averroës und die erste Übersetzung der Poetik des Aristoteles den Dichtern sehr gelegen kommen, sahen sie ja doch in der Poetik deutlich die Übereinstimmung mit der Praxis der griechischen Tragiker. Somit ist es denn nur zu natürlich, dass sie in der Poetik die Regeln gefunden zu haben glaubten, durch deren Befolgung es auch ihnen gelingen müsste, ähnliche Meisterwerke wie die der Griechen und Lateiner zu schaffen.

Zudem war der Mann, von dem diese vermeintlichen Regeln stammten, kein Geringerer als Aristoteles, der „göttliche" Aristoteles. Mit Recht sagt Jourdain: «*La réputation dont Aristote jouissait comme logicien, donnait une telle extension à son autorité, qu'on le regardait comme un maître infaillible en toute espèce de science.*»[2]) Ganz ähnlich spricht sich Egger aus, indem er das Ansehen und den Einfluss der Poetik auf gleiche Höhe mit dem des Organon stellt.[3])

---

[1]) Chassang, *Des essais dramat.*, p. 116 ff. — Siehe unten, p. 92 f.

[2]) *Recherches*, p. 3.

[3]) *Hist. de la Crit.*, p. 177 ff.: «*L'auteur de la Poétique fut donc le seul maître qu'écoutèrent les poëtes dramatiques de l'occident. Bien plus, comme l'Europe avait d'abord connu dans Aristote le logicien, le naturaliste, le métaphysicien; comme à ces divers titres il avait régné presque sans partage dans les écoles, personne ne s'avisa de lui contester en matière d'art et de poésie l'autorité dont il jouissait comme législateur du raisonnement et comme observateur de la nature. La Poétique se plaça naturellement sur la même ligne que l'Organon.*» — Ähnlich Pellissier, *L'Art Poét. de Vauq. de la Fresn.*, Einl. p. XLII: «*Aristote, dont l'autorité en matière de philosophie venait d'être fortement ébranlée, s'arrogeait peu à peu dans le domaine des lettres et de la poésie cette domination absolue qu'il garda pendant deux siècles.*» — Über das An-

Mit einem Worte, die Poetik des Aristoteles wurde das Gesetzbuch für die Dichter, und auf ihr bauten die italienischen Kunsttheoretiker ihre poetischen Theorien auf.

Doch Übersetzungen der Poetik allein genügten nicht. Es war in ihr nicht alles so klar, wie man es wünschte; es bedurfte daher der Erklärungen, und die Lust zum Kommentieren war in dieser Zeit ohnehin gross genug. „Die vielfach dunkelen und schwierigen Sätze der Poetik, sagt Gaspary, boten immer die Möglichkeit, dass jeder darin fand, was er brauchte, und um ihre Auslegung hat sich Jahrhunderte lang die literarische Kritik mehr gedreht, als um direkte Betrachtung der Kunst und des Kunstwerkes.“ [1]) „Man dachte, wie Bouterweck ganz richtig bemerkt, nicht daran, dass man die wahren Schönheiten der alten Dichterwerke aus sich selbst verstehen muss, ehe man den Aristoteles verstehen kann, der sie bei allen seinen Vorschriften im Sinne hat. Man hielt sich an den Buchstaben der aristotelischen Poetik. Ohne zu fragen, ob nicht eben dieser Aristoteles, wenn er wieder aufstände, für die neueren Nationen eine ganz andere Poetik schreiben würde, kommentierte und interpretierte man seine ästhetischen Bemerkungen wie die Gesetze des Corpus Juris.“ [2])

Darin liegt die grosse Schwäche aller Kommentatoren, dass sie weder auf die von den Alten noch von den Modernen geübte Praxis Rücksicht nahmen; auf die Praxis der Alten höchstens noch insoweit, als sie Beispiele zum Belege ihrer Ansichten brauchten.

In rascher Folge erschienen nun in Italien, besonders von der Mitte des 16. Jahrhunderts an, Übersetzungen und Kommentare der Poetik und verbreiteten, da sie meist in lateinischer Sprache abgefasst waren, die Kenntnis dieses Werkes

---

sehen, das die Poetik des Aristoteles genoss, vgl. noch Di Niscia, *La Gerusalemme Conquistata* etc., im *Propugn.* 1889, XXII, N. S. vol. II, Parte II, 105 f.

[1]) *Geschichte der ital. Litt.* II, 562. — Vgl. auch Borinski, *Das Epos der Renaiss.*, in: Geiger, *Vierteljahrsschrift* 1886, I, 193.

[2]) *Geschichte der Poes. und Bereds.* I, 38.

durch die ganze gebildete Welt. Noch im Anfange des 17. Jahrhunderts erschien der Kommentar des Benius.

In Spanien und Frankreich, wo sich im 16. Jahrhundert ebenfalls der Einfluss der Regeln schon geltend machte, begnügte man sich vorerst mit der durch die Italiener übermittelten Kenntnis der Poetik.[1])

A. Übersetzungen und Kommentare der Aristotelischen Poetik.

Im Jahre 1498 erschien, wie schon erwähnt, in Venedig die erste lateinische, wirklich auf das griechische Original zurückgehende Übersetzung der Poetik von Georgius Valla.[2]) Da sie aber dem Verfasser nicht zugänglich war,

[1]) Erst im 17. Jahrhundert begegnen wir auch ausserhalb Italiens einigen Übersetzungen und Kommentaren der Poetik; 1610 erschien eine lateinische Übersetzung von dem Niederländer Heinsius; 1626 eine spanische von Don Alonso Ordoñez das Seijas y Tobar, (die mir aber nicht zu Gesichte kam), und 1633 ebenfalls eine spanische mit Kommentar von Gonzalez de Salas. Erst 1667 erschien die erste französische Übersetzung von Norville.

[2]) Dem Polydoro Thyberti aus Cesena gewidmet (siehe Heiberg, *Beiträge zur Geschichte Georg Valla's* etc., p. 17); gedruckt in einem Sammelbande mit 17 anderen Werken griechischer Autoren, *Venet. 1498, apud Simonem Papiensem Bevilaquam* (Heiberg, l. c., p. 37 f.), und wahrscheinlich auch in: *Arist. Opera lat. a J. Argyropulo, Hermolao, Leon. Aretino et Georgio Valla e graeco trad.* Venet. 1507, fol. Doch war mir keine dieser beiden Ausgaben zugänglich. — Über Georgius Valla ist ausser der gründlichen, eben citierten Arbeit Heiberg's noch zu vergleichen: Tiraboschi, *Stor. della lett. it.* VI², 356 ff.; Poggiali, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, Piacenza. 1789, II, 131 ff.; ferner die kurzen Bemerkungen Egger's, *L'Hellén.* I, 339; Susemihl's, *Arist. üb. die Dichtk.* p. XV, und Borinski's, *Poetik* etc., p. 3, Anm. — Di Niscia, l. c., p. 104 nennt irrtümlicherweise Lorenzo Valla als Übersetzer der Poetik. — Über diesen berühmteren Namensvetter unseres Georgio Valla vgl. Gaspary, l. c. II, 118 ff., 136 ff.; Nisard, *Gladiateurs* I, 194—285; Vahlen, in Geiger's *Vierteljahrsschrift f. Kult. d. Renaiss.* 1886, I, 384 ff; Wolff, *Lorenzo Valla, sein Leben und seine Werke*, Lpz. 1893. (cf. *Litz.* XV, 268 ff.; *Lit. Centralbl.* 1893, 1618 ff.; *Berl. Phil. Woch.* XIV, 1465 f.; *Rev. crit.* 1893, XXXV, 329; *Arch. stor. it.*, 5ª ser. 1893, XI, 433 ff.; *Riv. stor. it.* 1893, XI, 327.)

so kann hier leider kein Urteil über dieselbe abgegeben werden; doch weisen bereits die unmittelbaren Nachfolger Valla's, Paccius und Robortellus, auf die Mangelhaftigkeit dieser Übertragung hin.[1]) Es gebührt jedoch G. Valla das Verdienst, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf die Poetik des Aristoteles gelenkt zu haben.

Im Jahre 1503 erschien die erste griechische Textausgabe der Poetik.[2])

Eine andere, im Jahre 1536 veröffentlichte lateinische Übersetzung der Poetik lieferte Paccius,[3]) welchem nach eigenem Zeugnisse bei seiner Bearbeitung der Poetik drei alte, natürlich griechische Exemplare, vorlagen. Er ist von der Wichtigkeit dieses Werkchens, aber auch von der Unzulänglichkeit der Übersetzungen Averroës' und Valla's überzeugt und wundert sich, dass dieser Wissenszweig bis jetzt so vernachlässigt sei.[4]) Er selbst gibt dann eine Übertragung, die sich bei den Zeitgenossen allerdings eines hohen Ansehens erfreute, bei genauer Prüfung aber erkennen lässt, dass der Übersetzer an vielen Stellen den eigentlichen Sinn

---

[1]) Auch Heiberg, l. c.. p. 34, weist auf die Unzulänglichkeit der Übersetzungen G. Valla's hin.

[2]) Egger, *L'Hellén.* I, 339; Borinski, *Poet. d. Ren.*, p. 3, Anm. 1. — Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVI u. Cloetta, l. c. II, 136, Anm. 2, geben irrtümlicher Weise 1568 als Jahr des ersten griechischen Druckes an. Butcher, *Arist.'s Theor.* etc., p. XVII, sagt 1508. Daselbst ist eine lateinische Übersetzung der Poetik zusammen mit der Paraphrase des Averroës, Venet. 1515, erwähnt.

[3]) Vollendet bereits 1524, wie aus einem an Nic. Leonicus gerichteten Briefe v. 5. Okt. 1527 hervorgeht. Siehe Paccius, Poet. fol. 3: *„Mitto enim ad te Aristotelis Poeticam à me in latinum conuersam anno propè iam tertio abhinc Romae cum essem . . . .“* — Paccius war auch als Übersetzer griechischer Tragödien und als tragischer Dichter thätig. Victorius sagt von ihm in der Vorrede zu seinem *Kommentar der Poetik*, p. 8: *„Tragoediam etiam quandam, inuento nouo genere versus, nostro patrioque sermone conscripsit, vt plures etiam è Gręcis poetis, non sine laude, et industria multa, partim eodem nostro: partim Latino sermone expressit.“* — Er schrieb eine Tragödie: *Dido in Cartagine* und übersetzte Euripides' *Iphigenie in Tauris* und *Cyclops*, ferner Sophocles' *Electra* und *Ödipus*. (cf. Gaspary, l. c. II, 554.)

[4]) *Poetica*, fol. 4 (Anhang, p. 156).

des griechischen Originals nicht erfasst hat. Wie das bereits Robortellus (siehe unten) erkannte, so sind für die Unzulänglichkeit jener Übersetzung in neuester Zeit auch von Klein[1]) unwiderlegliche Beweise gegeben worden.

In Bezug auf die Einheiten bringt uns diese Übertragung nicht mehr als die Poetik selbst; es sei hier nur erwähnt, dass Paccius das aristotelische *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν*, welches später so vieldeutig ausgelegt wurde, sinngemäss mit *paulo plus minúsve* übersetzt.[2])

Diese erste vollständige und in der Hauptsache doch ziemlich getreue Übersetzung der Poetik ist jedoch insofern von Wichtigkeit, als mehrere der späteren Kommentatoren, wie bereits Otto[3]) hervorgehoben hat, sie entweder abdruckten oder sonstwie benutzten.[4])

Zunächst geschieht dies von Robortellus, der 12 Jahre nach dem Erscheinen der Übertragung des Paccius den Text derselben mit geringen Änderungen 1548 wieder abdruckt.[5]) Von den früheren Übersetzern hat er keine sehr hohe Meinung; auch Paccius sei, obwohl er Valla verbessert habe, manchmal gestrauchelt, was übrigens auch ihm selber begegnen könne, wie er bescheiden hinzufügt.[6])

Robortellus hat zuerst das Bedürfnis empfunden, die Poetik zu kommentieren.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* erklärt sich unser Kommentator mit der Interpretation des Averroës ein-

---

[1]) *Der Chor* etc., p. 8.

[2]) l. c., fol. 9a (Anhang, p. 156).

[3]) *Silvanire*, Einleit. p. XVII. — Vgl. noch Susemihl, *Arist. über die Dichtkunst*, Vorr. p. XVII.

[4]) 1536 erschien auch die griechische Textausgabe der Poetik von Trincaveli (Susemihl, *Arist. üb. d. Dichtk.*, p. XVII f.; Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. XVII).

[5]) Robortellus' Übersetzung und Kommentar müssen jedoch schon früher bekannt gewesen sein, da Segni, dessen Kommentar zu Anfang des Jahres 1548 beendet war (siehe unten, p. 36), die Übersetzung des Robortellus bereits erwähnt (Segni, *Poetica*, p. 272).

[6]) *Explicationes*, Ad Lectorem (Anhang, p. 156 f.).

verstanden [1]) und formuliert dann die Regel so, wie sie fast alle späteren Erklärer angenommen haben: „Die Fabel (sc. Handlung) wird einheitlich genannt, auch wenn sie aus mehreren Handlungen besteht, welche jedoch nach einem Ziele streben und gegenseitig so verbunden sind, dass eine Handlung aus mehreren entsteht.“ [2]) Es weicht diese Auffassung insofern etwas von dem aristotelischen Wortlaute ab, als Aristoteles nur von Teilen einer Handlung spricht, die eng mit einander verbunden sein müssen, nicht aber von mehreren Handlungen, welche nach *einem* Ziele streben. Doch wollte Robortellus mit seiner Erklärung wohl nichts anderes sagen, als Aristoteles selbst. [3])

Viel mehr interessieren uns die Ausführungen des Robortellus über die *Einheit der Zeit.* Otto [4]) hat darüber in so klarer und ausführlicher Weise gehandelt, dass uns nur noch weniges hinzuzufügen bleibt.

Zunächst müssen wir von neuem betonen, dass Robortellus *zuerst* das aristotelische *μιαν περιοδον ἡλίου* (= einen Sonnenumlauf) nicht mehr kurzweg als *„Tag“* auffasst, sondern als *künstlichen Tag,* d. h. als die Zeit von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang. Er glaubt diese Ansicht durch keine besseren Gründe stützen zu können, als durch den Hinweis auf die Thatsache, dass die Tragödie die Nachahmung einer möglichst kurzen Handlung sei, die sich vor den Augen des Publikums, also am Tage abspiele; denn, fügt er als Hauptgrund hinzu, „bei Nacht ruhen die Menschen und geben sich dem Schlafe hin, wickeln aber nicht Geschäfte ab oder unterhalten sich.“ Als Beweis für die Richtigkeit seiner Behauptung führt er dann Sophokles' *König Ödipus* an. [5]) Warum

---

[1]) l. c., p. 80: *„Auerroes in sua paraphrasi etiam locum hunc doctè videtur mihi interpretari.“*

[2]) l. c., p. 80 (Anhang, p. 157).

[3]) Da sich die Ansichten fast aller Erklärer und Poetiker über die Einheit der Handlung so ziemlich mit der des Robortellus decken, so sollen im nachfolgenden nur noch Abweichungen von dieser Auffassung konstatiert werden.

[4]) l. c., p. XVII.

[5]) l. c., p. 49. (Die Stelle ist abgedruckt bei Otto, *Silvanire,* Anhang p. CIII, worauf hiemit verwiesen wird.) — Ganz in derselben Weise

sollte aber eine griechische Tragödie sich nicht auch einmal innerhalb 12 Stunden abspielen? Hätte er sich die Mühe genommen, noch andere griechische Stücke auf diesen Punkt hin zu prüfen, so hätte er vielleicht gefunden, dass in sehr vielen die Zeitdauer der Handlung nicht nur einen künstlichen, sondern manchmal sogar einen natürlichen Tag um ein Beträchtliches überschreitet.

Robortellus' Interpretation vom künstlichen Tage ist von einigen späteren Kommentatoren, Castelvetro, Piccolomini und Benius, angenommen worden, während Madius, Victorius und Riccobonus sich darüber nicht näher äussern. Nur einer, Segni, nimmt entschieden Stellung gegen diese Auffassung.[1])

Otto[2]) legt ein besonderes Gewicht auf Robortellus' Äusserung betreffs der Übereinstimmung der Tragödie und Komödie hinsichtlich der Zeitdauer, weil er damit gleichsam ein „Gesetz proklamiert habe". Uns scheint dies eine zu weitgehende Behauptung. Denn die Lehren der Poetik waren um die Mitte des 16. Jahrhunderts schon längst anerkannte Gesetze, was auch Robortellus recht gut wusste.

Bereits gegen Ende des 15. Jahrhunderts wurden die Einheiten der Handlung und der Zeit sowohl für die Tragödie als auch für die Komödie für nötig erachtet; ja, Verardus entschuldigt sich ausdrücklich wegen der Nichtbeachtung der dramatischen Gesetze, betont aber, dass in seinem Stücke wenigstens die Zeiteinheit gewahrt sei.[3]) Dagegen stimmen wir Otto durchaus bei, wenn er hervorhebt, dass Robortellus hinsichtlich des Gesetzes der Einheit der Zeit „den unverfänglichen Standpunkt des Stagiriten verlassen" hat und in bewusster Weise über den Aristoteles

---

begründete ca. 100 Jahre später D'Aubignac (*Pratique*, p. 109) seine Annahme des künstlichen Tages: «*Nous ne voions point que regulierement les hommes agissent devant le Jour ni qu'ils portent leurs occupations au delà.*» D'Aubignac (l. c., p. 108) nennt übrigens als Vertreter des künstlichen Tages nur Castelvetro und Piccolomini, als Vertreter des natürlichen Tages Segni.

[1]) Siehe unten, p. 36.

[2]) l. c., p. XVIII.

[3]) Es war die *Historia Betica;* siehe unten, p. 56f.

hinausgegangen ist",[1]) wie sich ja auch aus F. Klein's Darlegungen ergibt, dass Robortellus zu dem oft missverstandenen Texte des Originals einen allerdings ausführlichen, aber an Irrtümern reichen Kommentar geliefert hat.[2])

Schon ein Jahr nach diesem ersten Kommentar zu Aristoteles' *Poetik*, erschien die erste *italienische* Übersetzung dieser Schrift (1549), welche Bernardo Segni zum Verfasser hat und bereits am 10. Januar 1548 beendet war, wie aus dem Datum der Widmung des Werkes an Cosimo Medici hervorgeht.[3]) Seiner Übersetzung fügte Segni noch erklärende Bemerkungen, also einen Kommentar hinzu. Egger und Breitinger haben Segni nicht erwähnt, Otto hat ihn als *„belanglos"* übergangen.[4]) Mit Unrecht, denn Segni tritt, wie schon erwähnt, der von Robortellus beliebten Annahme des künstlichen Tages entschieden entgegen.

Er übersetzt die die Zeitdauer betreffende Stelle der Poetik wortgetreu mit *vn circuito di sole, ò poco più* und fügt dann die ausdrückliche Erklärung hinzu: *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIV.* Diese Ansicht begründet er in folgender Weise: „Ich verstehe darunter den natürlichen Tag zu 24 Stunden, weil die Handlungen der Tragödien und auch der Komödien häufig derart sind, dass ihre Ausführung sich eher für die Nacht als für den Tag eignet, wie Ehebrüche, Mordthaten und ähnliches. Wir dürfen uns ja nicht daran stossen, wenn jemand sagt, die Nacht sei die Zeit der Ruhe, da ja die Zügellosen und Ungerechten die Dinge in einer naturwidrigen Weise benützen, und weil es auch ganz wohl angängig ist, eine einzige Nacht ohne sich auszuruhen zuzubringen, um irgend ein Unternehmen und einen Wunsch auszuführen."[5])

Segni setzt sich also hier in direkten Gegensatz zu Robortellus, den er bei seinen Worten offenbar im Sinne hat, und seine Gründe hören sich wohl ebensogut, wenn nicht besser an, als die seines unmittelbaren Vorgängers.

---

[1]) l. c., p. XVII f.
[2]) l. c., p. 8 ff.
[3]) *Rettorica et Poetica d'Aristotile,* Widmung.
[4]) l. c., p. XXV, Anm. 1.
[5]) l. c., p. 289 f. (Anhang, p. 157).

Auffallenderweise blieben Segni's Übersetzung und Kommentar im 16. Jahrhundert sowohl in Italien, als auch in Spanien und Frankreich aus uns unbekannten Gründen gänzlich unbeachtet. Keiner der folgenden Kommentatoren oder Poetikenschreiber erwähnt ihn, wie auch keiner der folgenden Erklärer der Poetik sich in Bezug auf die Dauer der Handlung entschieden auf seinen vernünftigen Standpunkt gestellt hat.

Das Jahr *1550* bringt uns einen neuen Kommentar und zwar von den beiden Paduaner Gelehrten Madius und Lombardus.[1])

Die sophistische Unterscheidung des Robortellus zwischen natürlichem und künstlichem Tage finden wir in diesem Kommentare nicht, da die beiden Verfasser sich damit begnügen, die wortgetreue Übersetzung der Stelle ohne weitere Deutung zu bringen.[2])

Die von Madius allein herrührenden „*Annotationes*" geben noch den erklärenden Grund für die Beschränkung der Zeit auf einen Tag. Dieser Grund liege darin, dass sowohl Tragödie wie Komödie bestrebt seien, der Wahrheit möglichst nahe zu kommen. Würden aber in der Zeit von 2—3 Stunden Ereignisse von der Dauer eines oder mehrerer Monate zur Darstellung gelangen, so wäre das unglaublich. Eine solche greifbare Unwahrscheinlichkeit wäre es z. B., wenn ein Bote nach Ägypten geschickt und in einer Stunde wieder auftreten würde; das Publikum würde in einem solchen Falle mit Recht seiner Missbilligung Ausdruck geben.[3])

Otto bemerkt zu dieser Stelle, dass hier Madius zum erstenmale die *Zeit in Raum umgesetzt* und somit einen folgeschweren Schritt ausgeführt habe . . . *Hier werfe die Einheit des Ortes schon ihren ersten Schatten voraus.*[4]) Uns scheint dies eine

[1]) Morsolin, *Trissino*, p. 336 sagt, dass Madius der erste gewesen sei, der die Poetik interpretiert habe. Er wird auch von Giraldi in dem *Discorso sulle Comedie e sulle Tragedie* (1543) schon als „*dotto e diligente interprete di Aristotile*" erwähnt. (*Bibl. rar.* LII, Parte II, 40.)

[2]) Die Stelle findet sich abgedruckt bei Otto, l. c., CIII f.

[3]) *Poetica*, p. 93 (Otto, l. c., p. CIV).

[4]) l. c., p. XIX,

zu weit gehende Schlussfolgerung zu sein. Denn Madius hat bei jener Bemerkung sicherlich nicht an die Ortseinheit gedacht; diese würde ja durch die Entsendung eines Boten nach irgend einem anderen Orte durchaus nicht verletzt werden, da sich die Haupthandlung deswegen doch an ein und demselben Platze abspielen könnte. Was Madius an dem von ihm angeführten Beispiele Tadelnswertes findet, ist einzig die durch eine zu frühe Rückkehr des Boten bewirkte Verletzung der *Wahrscheinlichkeit in Bezug auf die Zeit.* Es verstand sich für Madius, wie für die folgenden Kommentatoren und Theoretiker des Dramas, von selbst, dass der Ort an die Zeit gebunden war. Das war die natürliche Folge der Forderung, dass die Darstellung sich möglichst der Wirklichkeit nähern müsse.

Nebenbei bemerkt, ist Madius, was Otto nicht erwähnt, der erste, der an eine Beschränkung der Dauer der epischen Handlung denkt. „Wenn auch der Philosoph (sc. Aristoteles), so heisst es bei ihm, sagt, dass es (sc. das Epos) der Zeit nach unbegrenzt sei, so muss man dies doch richtig verstehen. Denn wenn die nachgeahmte Handlung begrenzt sein muss (wie unten gezeigt werden wird), so muss es auch die Zeit sein. Der Philosoph sagt jedoch, dass die Zeitdauer des Epos unbegrenzt sei, weil dieses eine ziemlich grosse Ausdehnung hat.“ [1])

Wir sehen hier bereits das Bestreben, die Zeiteinheit, allerdings in weiterem Sinne, auch auf das Epos zu übertragen. Thatsächlich haben später Minturno[2]) und D'Aubignac[3]) die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränkt wissen wollen.

Zehn Jahre später, 1560, erscheint neuerdings eine Übersetzung mit Kommentar von Petrus Victorius.[4]) Uns liegt die Ausgabe vom Jahre 1573 vor.[5])

---

[1]) *Poetica*, fol. 93 (Anhang, p. 157f.).

[2]) *Poetica*, p. 71 (Anhang, p. 169; siehe unten, p. 71).

[3]) *Pratique*, liv. II, 107.

[4]) Lessing erwähnt *Victorius*, *Hamb. Dram.*, St. 37, p. 252. Cf. Cosack, *Material.*, p. 238; Schroeter u. Thiele, l. c., 252 f., Anm. 14.

[5]) Widmung der Ausg. v. 1573 an Cosmo Medici: „*Post XII.*

Hinsichtlich der Zeiteinheit hält sich Victorius, wie sein Vorgänger, an den Text des Aristoteles: „Die Tragödie ist möglichst bestrebt, sich innerhalb eines Sonnenumlaufes abzuspielen, oder sie überschreitet denselben, wenn sie einmal über den Zeitraum eines Tages hinausgeht, nur um eine kurze Zeit. Das Epos dagegen hat in Bezug auf die Zeit keine Grenze; es liegt auch nichts daran, wenn die erzählten Handlungen als im Laufe von Monaten und Jahren sich abspielend gedacht werden, wenn nur die Thatsachen, aus welchen die tragische Fabel besteht, bequem im Zeitraume eines Tages vor sich gehen können, oder wenn sie diese engen Schranken überschreiten, doch nur um wenige Stunden darüber hinausgehen." [1])

Ob unter dem „*Sonnenumlauf*" ein natürlicher oder ein künstlicher Tag gemeint sei, darüber spricht sich Victorius nicht aus. Doch betont er zweimal, dass eine kleine Überschreitung des Zeitraumes gestattet sei, wodurch er sich einigermassen auf den Boden der Wirklichkeit stellt und mit den Dichtern seiner Zeit Fühlung bekommt.

Sehr bemerkenswert ist noch, dass er *von der Regel der Zeiteinheit als von einer engen Schranke* spricht, was immerhin aus dem Munde eines Kommentators, dessen Vorgänger und Nachfolger im allgemeinen auf noch grössere Beschränkung drangen, ein wenig sonderbar klingt.

Von besonderem Interesse ist der Schlusssatz seiner Erklärung der Zeiteinheit: „Zuerst, als die Tragödie noch roh und unvollkommen war, bestand in Bezug auf die Zeit kein

---

annorum spatio rursus ad te confugio princeps." — Übrigens scheint wenigstens die Übersetzung selbst schon älteren Datums zu sein. Segni sagt in der Widmung seiner bereits erwähnten Poetik vom Jahre 1548, dass er sich in der Textkorrektion und Erklärung manchmal an Pier Vettorio, „*huomo sopra d'ogni altro Dottissimo*" gehalten habe. „*Io certamente confesso in certi luoghi di questa mia traduttione essermi valuto della sua dottrina liberalissima; e inquanto alla correttione del testo: e inquanto alla explicatione de' sensi.*" Vgl. auch Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., 1543: „*Mentre che io era colla penna in mano su questa parte, è uscita la interpretazione del dottissimo M. Pietro Vittorio . . . sulla Poetica di Aristotile*". (*Bibl. rara*, l. c., p. 43.)

[1]) *Poetica*, p. 52 (Otto, l. c., p. CIV).

Unterschied zwischen Tragödie und Epos .... d. h. die Tragödien waren in keine Zeitgrenzen geschlossen, sondern frei und ungebunden: dies ist aber später *mit Recht* gebessert worden." [1])

Breitinger[2]) und Otto[3]) haben diese Stelle schon gebührend hervorgehoben. Sie zeigt uns Victorius nicht mehr als einfachen Kommentator, sondern als Gelehrten, der in subtiler Weise an dem ihm vorliegenden Texte herumdeutelt, und eigenmächtig Zusätze macht, welche geeignet sind, demjenigen, der Aristoteles' Poetik nicht aus eigener Anschauung kennt, einen ganz falschen Begriff von ihrem Inhalte zu geben.[4])

Eine ganz eigenartige Stellung unter den Kommentatoren der Poetik nimmt der geschwätzige Opponent des Aristoteles,[5]) Castelvetro ein. Er begnügt sich nicht, die betreffenden Stellen in der herkömmlichen Weise zu erklären, sondern er dringt scheinbar tiefer in den Sinn des Aristoteles ein,[6]) lässt sich aber dabei keine Gelegenheit ent-

---

[1]) *Poetica*, p. 52 (Otto, l. c., p. CIV).

[2]) *Les Unités* etc., p. 10.

[3]) l. c., p. XIX.

[4]) Vgl. Klein, *Der Chor* etc., p. 11 f. — Von dem Ruhme, den Victorius als Gelehrter genoss, gibt Varchi Zeugnis im *Ercolano*, p. 352: „*E chi non conosce Messer Piero Vettori? il quale, mediante l'opere che si leggono tante, e sì belle di lui, è celebrato in tutto 'l mondo non solo per uomo dottissimo, ma eziandio eloquentissimo, oltra la nobilità, la bontà, l'umanità, e tante altre lodevolissime parti sue.*" — Vgl. auch Dacier, *Poét. d'Arist.*, Préf., p. 22, wo er „*le plus sçavant, le plus exact et le plus sage de tous les Commentateurs latins*" genannt wird.

[5]) Borinski, *Poetik* etc., 215, Anm. 1.

[6]) Canello, *Storia* etc., p. 305 f. spendet ihm folgendes, uns etwas übertrieben scheinendes Lob: „*Ma chi veramente penetrò bene addentro, senza tuttavia attingerlo tutto, nel pensiero di Aristotile, fu Lodovico Castelvetro che della Poetica diede una versione e una dotte e accuratissima esposizione (Vienna 1570), nella quale per primo riconobbe che il libretto d'Aristotile non è che una serie di note, spesso disordinate.*" — Auch Di Niscia, l. c., p. 107, erkennt die Unabhängigkeit seines Urteils an: „*Ebbe relativamente ai suoi tempi grande indipendenza di giudizi. Venera Aristotile, ma non se ne fa schiavo; alcune volte entra in discussione, gli rifà i ragionamenti, pure accordandosi con lui nelle conclusioni; altrove lo confuta del tutto, e non sempre lo scusa col*

gehen, seinen Lehrmeister zu verbessern.[1]) Seine Übersetzung nebst Kommentar erschien in italienischer Sprache in Wien, im Jahre 1570.

Die uns interessierenden Stellen über die Zeiteinheit finden sich fol. 60 b. Da Otto Castelvetro's Ansichten über diesen Punkt schon eingehend gewürdigt hat,[2]) so sollen hier nur die Hauptpunkte kurz angedeutet werden.

Es verdient mehr hervorgehoben zu werden, als dies von Otto geschehen ist, dass Castelvetro der erste Italiener ist, der eine *Beschränkung des Ortes der Handlung* verlangt hat. Die Handlung der Tragödie sagt er, hat vor sich zu gehen „*in picciolo spatio di luogo, e in picciolo spatio di tempo, cio è in quel luogo, e in quel tempo, doue e quando i rappresentatori dimorano occupati in operatione, e non altroue, ne in altro tempo.*“ [3]) Dass er hiebei keine *Ortseinheit*, sondern nur eine Ortsbeschränkung im Auge hat, geht aus einer anderen Stelle hervor, wo er nicht von einer *unità*, sondern von einer *strettezza del luogo* spricht.[4]) Diese Ortsbeschränkung gestattet aber an sich sehr wohl einen Scenenwechsel innerhalb der Zeitgrenzen. Breitinger geht daher zu weit, wenn er sagt, „dass die Ortseinheit 1570 klar ausgeschieden und der Zeiteinheit gegenüber gestellt erscheint“.[5]) Allerdings legt Castelvetro auf die Beschränkung des Ortes ebensoviel Gewicht, wie auf die der Zeit; man kann auch zugestehen, dass er mit dem Ausdrucke *il luogo stretto*

---

supporre che ci siano errori nel testo“. — Er nimmt ihn auch gegen das harte Urteil Dacier's (siehe unten, p. 46) in Schutz. (l. c., p. 108, Anm. 1.)

[1]) Cf. La Mesnardière, *La Poëtique, Discours prélim.*: «*L'Ouurage laborieux de Louis Casteluetro seroit sans mentir admirable, si la passion de contredire le plus sçauant de tous les hommes ne lui auoit point inspiré de fort étranges opinions.*»

[2]) l. c., p. XX ff. — Bei Otto, p. CV ff. finden sich ferner alle auf die Zeiteinheit bezüglichen Belegstellen. — Die Stelle über die Zeiteinheit hat auch Breitinger als Nachtrag zu seinen „*Unités*“ abgedruckt in: *Rev. crit.* 1879, VIII, 478 ff. und in: *Herr. Arch.* 1880, LXIII, 127 ff.

[3]) *Poetica.* fol. 60 b (Otto, l. c., p. CV).

[4]) ibd. fol. 99 a (Anhang, p. 158 f.).

[5]) *Herr. Arch.* LXIII, 127.

è il palco[1]) eine Art Ortseinheit[2]) gemeint hat, dass er ferner den Ort der Handlung und den Ort der Aufführung ebenso wie die Zeit der Handlung und die Zeit der Aufführung mit einander vermengt, aber nirgends spricht er davon, dass der Ort nie wechseln dürfe, wie dies zwei Jahre später (1572) Jean de la Taille[3]) in Frankreich, und dann noch bestimmter Philip Sidney[4]) in England thut. Castelvetro ist also nicht, wie Breitinger meint, der erste *Formulierer der Ortseinheit*,[5]) sondern dieses zweifelhafte Verdienst gebührt, wie bereits erwähnt, Jean de la Taille, der zuerst klar und deutlich die Einheit des *Ortes* neben der Einheit der *Zeit* forderte.

Bezüglich der *Zeiteinheit* hat Otto mit Recht Gewicht darauf gelegt, dass Castelvetro das *merito* des Victorius noch entschiedener ausdrückt, dass er ferner irrtümlicherweise Zeit der Handlung und Dauer der Aufführung einander gleichsetzt. Er will der Phantasie des Zuschauers gar keinen Spielraum lassen.[6]) Die Handlung solle nur die Zeit in Anspruch nehmen, welche zur Aufführung nötig sei; sie dürfe

---

1) *Poetica*, fol. 60 b (Otto, l. c., p. CV).

2) Di Niscia, l. c., p. 449, Anm. 2: „*Il Castelvetro accenna anche all' unità di luogo, della quale Aristotile non parla.*“

3) *Saül, Préf.*: «*Il faut tousiours representer l'histoire, ou le jeu en vn mesme iour, en vn mesme tẽps, et en vn mesme lieu.*» (Cf. Otto, l. c., p. XXXVI. — Vgl. auch Robert, *La poét. de Racine*, p. 351; Rosenbauer, *Die poet. Theor. der Plejade*, p. 86.)

4) *Deffence of Poetry*, p. 67: “*The stage should always represent but one place.*“ (Cf. Quosseck, *Sidney's Def.* etc., p. 38.)

5) *Herr. Arch.* LXIII, 127. — Derselbe Autor hat auch ibd. p. 466 über die Anleihen gehandelt, welche Sidney bei Castelvetro gemacht hat.

6) Schon Piccolomini wendet sich gegen diese Auffassung (siehe unten, p. 47). Vgl. auch Buonamici, *Discorsi Poetici*, p. 109: „*Castelvetro . . . confonde altresì la natura del rappresentato con la natura del rappresentante, e pecca come dicono i dialettici in figura di dittione, attribuendo al tempo rappresentante quello che si conuiene al tempo rappresentato. E poco attribuisce all' intelletto dell' vditore della rappresentazione, se egli non sà discernere il tempo rappresentante dal rappresentato.* — Ähnlich Benius, *In Arist. Poet. Comment.*, fol. 140 (siehe unten, p. 52).

deshalb nicht länger als 12 Stunden dauern, da die Zuschauer durch verschiedene leibliche Bedürfnisse, Essen, Trinken etc. verhindert seien, länger im Theater zu bleiben.[1])

Dies ist der rein theoretische Standpunkt Castelvetro's, der ihn die Undurchführbarkeit seiner Anschauungen ganz und gar übersehen liess.[2]) Wie lange eine Aufführung in Wirklichkeit dauern könne, ohne den Zuschauern lästig zu werden, darüber waren die dramatischen Dichter der Zeit sich glücklicherweise klar. Denn fast keines der im 16. Jahrhunderte aufgeführten Stücke erfordert eine längere Aufführungszeit als 4 Stunden. Giraldi wurde es zum Vorwurf gemacht, dass die Aufführung seiner *Didone* 6 Stunden dauere[3]) und Guarini's *Pastor Fido* wurde getadelt, weil dieses Pastoraldrama ca. 6 Stunden erforderte.[4])

Die Folge der Gleichstellung der Zeit der Handlung und der Aufführung ist die Beschränkung der Handlung auf einen möglichst kurzen Zeitraum. Aber auch in diesem Falle gibt es eine Grenze. „Wie Plautus nicht zu loben ist", meint Castelvetro, „weil er in einer seiner Komödien über die vorgeschriebene Grenze hinausgeht, so sind diejenigen zu tadeln, welche die *grandezza leggittima* der Handlung beschränken und diese eher zu Ende führen als nötig ist, sie also nicht über einen Zeitraum von ca. 2 Stunden hinausführen." [5]) Also Schranken ohne Ende!

Otto hat schon darauf hingewiesen, dass Castelvetro mehrfach mit Aristoteles in Widerspruch gerät, so be-

---

[1]) *Poetica*, fol. 60b (Otto, l. c., p. CV).

[2]) Marmontel, *Éléments de Litt.* V, 433: «*Le défaut de ce Critique, comme de tous les écrivains didactiques de ce temps-là, est de n'avoir vu l'art du Théâtre qu'en idée, c'est au Théâtre même qu'il faut l'étudier.*» — Ferner Dacier, *L'Art. Poët.*, *Préf.*, p. 22 f. (siehe unten, p. 46, Anm. 2).

[3]) Giraldi, *Didone*, in: *Tutte le trag.*, vol. I, 132, 155.

[4]) Salviati, auch ein Kommentator der Poetik, sagt in seinem *Giudizio sul Pastor Fido* ed. Manzoni, p. 94: „*Non credo che oltre al termino di quattro ore senza rincrescimento ed isturbo star possono gli spettatori. Ed io mi temo che la nostra tragicomedia* (*sc. il Pastor Fido*) *occuperebbe almanco sei ore.*"

[5]) *Poetica*, fol. 95 b (Anhang, p. 158).

sonders in Bezug auf die Länge des Dramas.[1]) Auch seine Ansichten über die *Einheit der Handlung* widersprechen der Auffassung des Aristoteles. Während nämlich dieser selbst und mit ihm seine übrigen Ausleger an der *Einheit* der Handlung festhalten und nur die allernotwendigsten, mit der Haupthandlung eng verknüpften Episoden gestatten, empfiehlt Castelvetro[2]) eine *Doppelhandlung*: „Was Aristoteles über die Einheit der Handlung sagt, muss richtig verstanden werden. Wir finden nämlich in jeder wohlgeordneten Tragödie und Komödie, welche geeignet ist, grösseres Vergnügen zu gewähren, *nicht eine einzige Handlung, sondern zwei*, welche manchmal nicht ganz jene Abhängigkeit von einander zu haben scheinen, die sie notwendiger- oder wahrscheinlicherweise haben sollten und von denen allenfalls jede für sich dargestellt werden könnte. Freilich erscheint die eine als Haupthandlung, die andere als Nebenhandlung, und es scheint, dass die Nebenhandlung dazu dient, das Glück oder das Unglück in der Haupthandlung mehr hervorzuheben.“ [3]) Als Beispiele für eine Doppelhandlung führt er den „*Rasenden Herkules*“ des Euripides und des Seneca und die „*Andria*“ des Terenz an. Dann fährt er fort: „Wenn auch Aristoteles hier und anderorts hartnäckig darauf besteht, dass die Handlung einheitlich und die einer einzigen Person sei, und dass, wenn trotzdem mehrere Handlungen vorhanden sind, die eine der anderen untergeordnet sei, so führt er dafür doch keinen Grund oder Beweis an, ausser das Beispiel der tragischen Dichter und Homers, welche sich an eine Handlung einer Person gehalten haben. Er konnte aber leicht sehen, dass die Tragödie und die Komödie eine einzige oder zwei Handlungen umfassen, welche infolge der Abhängigkeit der

---

[1]) l. c., p. XX, XXII.

[2]) Vgl. Di Niscia, l. c., p. 448 f.: „*Il Castelvetro non giudica necessario stabilire che la favola debba essere d'una azione sola . . . Il costituire dunque favola d'una sola azione non è necessario, ma è più lodevole per il poeta che lo tenta.*“

[3]) Riccobonus bekämpft entschieden diese Ansicht Castelvetro's und nimmt Aristoteles in Schutz. (Siehe unten, p. 51 und Anhang, p. 161).

einen von der anderen, für eine einzige gehalten werden können, und dass diese Handlung besser die einer einzigen Person als die eines Volksstammes ist, nicht weil die Tragödie und Komödie nicht geeignet sind, mehrere Handlungen zu enthalten, sondern weil der Zeitraum von höchstens 12 Stunden, in welchem die Handlung zur Darstellung kommt, und die Beschränktheit des Ortes, auf welchem sie dargestellt wird, nicht erlauben, dass viele Handlungen, oder auch eine Handlung eines ganzen Volkes oder oft auch nur eine vollständige Handlung, welche ziemlich lang ist, dargestellt werden. Und dies ist der Hauptgrund, warum die Fabel der Tragödie und der Komödie einheitlich sein, d. h. eine Handlung einer Person oder zwei Handlungen enthalten muss, die ihrer Abhängigkeit nach für eine gelten.“ [1])

Diese Anschauung Castelvetro's ist charakteristisch für sein ganzes Jahrhundert und zeigt, wie sehr man die Gründe verkannte, welche die Griechen oft zur Beobachtung der Einheiten veranlasst hatten. Den Theoretikern des 16. Jahrhunderts ist nicht mehr die Handlung, der Inhalt die Hauptsache, sondern die äussere Form. Den Griechen war die Einheit der Handlung das erste Gesetz, aus dem sich naturgemäss die Beschränkung der Zeit und des Ortes ergab.[2]) Castelvetro aber und die Mehrzahl seiner Zeitgenossen halten die Einheit der Handlung nicht an sich für notwendig, ihnen ist sie nur eine Folge der Zeit- und Ortsbeschränkung; [3]) die Tragödie oder Komödie könnte also, ohne in ihrer inneren Harmonie Einbusse zu erleiden, ganz gut mehrere Handlungen umfassen, wenn diese in der gegebenen Zeit und an dem beschränkten Orte ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen könnten. Dass ein grosser Teil der Dichter ähnlich dachte, zeigt uns eine Reihe von Tragödien, deren oft verwickelte Handlung in der unnatürlichsten Weise in die engsten Schranken gedrängt ist. Die Autorität des missverstandenen Aristoteles war so gross, dass nur

---

[1]) *Poetica*, fol. 98b f. (Anhang, p. 158f.).

[2]) Vgl. oben, p. 11ff.

[3]) Butcher, l. c., p. 278: "*They subordinated Unity of Action to the observance of the other rules.*“

ganz selten einer sich offen mit ihm in Widerspruch zu setzen wagte.

So verschroben und sonderbar Castelvetro's Ansichten manchmal auch siud, so erfreute er sich doch wegen seiner Gelehrsamkeit bei seinen Zeitgenossen grossen Ansehens. Sein Kommentar zur Poetik wurde in und ausser Italien viel gelesen,[1]) obwohl er, wie Riccobonus, ein jüngerer Zeitgenosse von ihm, ausdrücklich hervorhebt, mehr zur Verdunklung als zur Erklärung der wahren Ansichten des griechischen Philosophen beitrug.[2])

Richtigeren Anschauungen huldigt Piccolomini, einer der berühmtesten Aristoteles-Kommentatoren seiner Zeit.[3]) Einige Jahre nach Castelvetro übersetzt und erklärt er die

---

[1]) Egger, *Hellén.* I, 339; Borinski, l. c., p. 215; Di Niscia, l. c., p. 107 u. passim.

[2]) Riccobonus, *Poetica* (Studiosis Poeticae), nennt Castelvetro „*hominem sine dubio ingeniosissimum, qui lumine ingenij sui ei* (*sc. huic libro de Poetica*) *tenebras offundere conatus sit, eumque dum explicare professus est, potius implicarit, et explicatione reddiderit indigentem, ita vt propter acutissimas eius dubitationes nulla nunc ars propemodum esse perturbatior, et confusior atque adeo difficilior et obscurior uideatur.*“ — Vgl. Klein, *Der Chor* etc., p. 13, der ohne diese Äusserung des Riccobonus zu kennen, zu ähnlichen Ergebnissen gelangt, indem er z. B. Castelvetro's Interpretation des Aristoteles hinsichtlich des Chores geradezu als „einen bedenklichen Rückfall in die Unklarheit und Unsicherheit der ersten theoretischen Versuche“ bezeichnet. — Zum Schlusse möge noch das sehr abfällige Urteil Dacier's über Castelvetro angeführt werden, *Poét. d'Arist., Préf.*, p. 22 f.: «*L'Italien Castelvetro a beaucoup d'esprit et de sçavoir, si l'on peut appeller* (*sic!*) *esprit ce qui n'est qu'imagination, et donner le nom de sçavoir à une grande lecture. Qu'on assemble toutes les qualitez d'un bon Interprete, on aura une juste idée de Castelvetro en prenant le contrepied. Il ne connoît ni le theatre, ni les passions, ni les caracteres; il n'entend ni les raisons, ni la methode d'Aristote, et il cherche bien plus à le contredire qu' à l'expliquer. Il est d'ailleurs si entêté des Auteurs de son pays, qu'il ne sçauroit être bon Critique. Comme le Thersite d'Homere il parle sans mesure, et déclare la guerre à tout ce qui est beau. Il ne laisse pas de dire quelquefois de bonnes choses, mais elles ne valent pas le temps qu'on perd à les chercher.*» — Dazu sagt Di Niscia, l. c., p. 108, Anm. 1 (vgl. oben, p. 40, Anm. 6): „*Un giudizio troppo severo, perchè non lo considera in relazione co'suoi tempi . . .*“

[3]) Di Niscia, l. c., p. 114.

Poetik, indem er zugleich die Irrtümer seines Vorgängers zu widerlegen sucht. Das Werk erschien in italienischer Sprache im Jahre 1575, war aber schon 1572 vollendet.[1])

Bei Besprechung der Zeiteinheit tritt er gleich von vornherein denjenigen Erklärern, welche das von Aristoteles über die Zeitdauer Gesagte auf die scenische Darstellung beziehen, mit der drastischen Bemerkung entgegen, das sei offenbarer Unsinn („*cosa in vero fuora di ogni ragione*"). „Ohne Zweifel, fährt er fort, bezieht sich die Äusserung des Aristoteles auf die Dauer der nachzuahmenden Handlung, welche, wenn sie wirklich vor sich ginge, nicht mehr Zeit als einen künstlichen Tag umfassen dürfte. Jene 3 oder 4 Stunden der Aufführung müssen die Zeit eines ganzen Tages darstellen, da es für die Zuschauer mit Langeweile und vielen Unbequemlichkeiten verbunden wäre, wenn die Vorstellung den ganzen Tag dauern würde." [2])

Wir sehen also in Piccolomini einen entschiedenen Gegner der von Castelvetro vertretenen Anschauungen, gegen die sich offenbar obige Bemerkung richtet. Mit Unrecht behauptet Otto, dass alle Aristoteles-Erklärer „jenes psychologische Gesetz ignorieren, dass der Zeitsinn beim Menschen unter den verschiedenen Umständen mehr oder weniger beträchtlicher Täuschung zugänglich ist." [3]) Vielmehr verlangt Piccolomini ausdrücklich, dass die Zuschauer sich unter den 3—4 Stunden der Aufführung die Zeit eines ganzen Tages vorstellen sollen. Um aber dem Publikum keine zu grosse Unwahrscheinlichkeit zuzumuten, verlegt er den Zeitunterschied zwischen der Dauer der Darstellung und der dargestellten Handlung naturgemäss in die Pausen zwischen den einzelnen Akten und erklärt diesen notwendigen Ausgleich der Differenz zwischen der Zeit der Handlung und der Aufführung als den Hauptgrund für die Einteilung in Akte.[4]) Die Darstellung der 5 Akte nimmt ca.

---

[1]) Die Widmung an den Kardinal Ferdinand von Medici ist datiert: Siena, il di 20. di Aprile 1572.

[2]) *Annotationi*, p. 97 (Otto, l. c., p. CVII ff.).

[3]) l. c., p. XXIV.

[4]) *Annotationi*, p. 180, 380 (Anhang, p. 159 f.).

4 Stunden in Anspruch, die Handlung selbst dauert ca. 12 Stunden, also muss die in den Zwischenpausen verflossene Zeit 8 Stunden betragen. Der Zuschauer hat sich demnach vorzustellen, dass zwischen dem einmaligen Abtreten und Wiedererscheinen der Schauspieler je 2 Stunden verflossen sind „*lo spatio di duo hore, per ciascheduna delle quattro interpositioni... dimanerache se il negotio, che vn' histrione tornando in scena diceua di hauer fatto nel tempo dell' interpositione, non ricercaua maggior spatio di due hore, si doueua stimar possibile che l'hauesse fatto*". [1])

Piccolomini sieht also recht gut ein, dass eine vollständige Täuschung des Zuschauers in Bezug auf die Zeit ein Ding der Unmöglichkeit ist. Er zieht aber aus seiner Erkenntnis nicht die richtigen Konsequenzen. Denn es ist unlogisch, anzunehmen, dass die Zeit, welche sich der Zuschauer vergangen zu denken hat, gerade je 2 Stunden betragen muss und nicht ebensoviele Tage und Monate.[2]) Zu erklären ist diese willkürliche Einschränkung nur durch den Umstand, dass um diese Zeit die Äusserung des Aristoteles über die Zeiteinheit schon längst als unantastbares Gesetz galt. Der Autorität des Philosophen ordnete sich selbst die bessere Einsicht willenlos unter.

Drückt einerseits Piccolomini's Anschauung im Vergleich zu dem pedantischen Castelvetro einen Fortschritt aus, insofern er Zeit der Aufführung und Dauer der Handlung streng auseinanderhält, so verfällt er andererseits, in dem Bestreben, sich mit dem Wortlaute der Poetik und den Anforderungen der Wirklichkeit, so gut es geht, abzufinden, in einen um so sonderbareren Fehler.

Wie schon oben erwähnt, gesteht nämlich Piccolomini der Handlung die Dauer eines künstlichen Tages zu, d. i. 12 oder 13 Stunden; dazu macht er aber dann die eigentümliche Bemerkung: „*Secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si*

---

[1]) l. c., p. 181.

[2]) Metastasio, *Arte Poetica d'Arist.*, p. 76, spricht von einem „*timore di non guastar l'illusione*", der die Kommentatoren und Dichter in diese engen Grenzen gebannt habe.

prende, & non doue la favola si recita & si rappresenta.“ [1]) Er macht also die Dauer der Handlung von dem Himmelsstriche abhängig, unter welchem sie spielt, eine Ansicht, welche Metastasio später mit dem Hinweise verspottet, dass die Dichter in diesem Falle ebenso wie die Seeleute es verstehen müssten, die Lage eines Ortes zum Pole zu bestimmen. [2]) An die Folgerungen, die sich aus seiner Annahme ergeben, hat Piccolomini offenbar nicht gedacht; darnach würde eine in der Nähe des Äquators spielende Handlung etwa 12 Stunden, in unseren Breiten dagegen im Sommer 15—16, im Winter vielleicht nur 8 Stunden dauern dürfen, während sie in der Nähe des Pols sogar Monate in Anspruch nehmen könnte. [3])

Die *Einheit des Ortes* wird von Piccolomini nicht ausdrücklich erwähnt. Er sagt allerdings, dass das Epos im Gegensatze zur dramatischen Dichtung Dinge erzählen könne, die zur selben Zeit *an verschiedenen Orten* sich zutragen und zur Haupthandlung gehören, was die Tragödie nicht könne, da sie Handlungen durch Handlungen darstelle. [4]) Damit ist aber nicht ausgedrückt, dass die dramatische Handlung an einen Ort gebunden sei. [5])

---

[1]) l. c., p. 380 (Anhang, p. 160).

[2]) l. c., p. 75 f. „*Onde, a tenore di tal sentenza, altro doverebbe essere nella state il tempo canonico d'una azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a secondo de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prender l'altezza del polo, non sarebbe men che ai piloti necessaria ai Poeti.*“

[3]) Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 241, wo er die Erklärungen *D'Aubignac's* bespricht: «*Maintenant, quelle est la durée de l'autre portion du jour? Elle est de six mois chez les Lapons, de quinze à seize heures chez nous en été, de dix à douze en hiver; mais comme Aristote a écrit pour toutes les saisons et toutes les latitudes, il faut prendre une moyenne et la fixer à douze heures pour toutes les tragédies du monde entier.*»

[4]) l. c., p. 381 (Anhang, p. 160).

[5]) In den Anfang der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts fällt auch der *Commento della Poetica* von Lionardo Salviati (von ihm selbst erwähnt in der Vorrede zu dem *Giudizio sul Pastor Fido*, p. 84). Manzoni, der Herausgeber des „*Giudizio*“ sagt von diesem Kommentar: „*Tra le prose, principalissimo e di somma importanza nella nostra lette-*

Wenige Jahre später erschien von der Hand des stark moralisierenden[1]) Riccobonus eine neue Übersetzung der Poetik mit angefügter Paraphrase. Die uns vorliegende 2. Ausgabe vom Jahre 1587 enthält ausserdem noch eine *Ars Comica ex Aristotile.*

Über die Zeiteinheit hören wir nichts Neues. Die Tragödie, sagt er, bringt eine Handlung zur Darstellung, die sich innerhalb eines Sonnenumlaufs oder etwas mehr abspielt, während die Handlung des Epos unbeschränkt ist.[2]) Eine Andeutung darüber, ob er einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, finden wir nirgends.

In der *Ars Comica* handelt Riccobonus zunächst von der Dauer der Handlung einer Komödie. „Auch in der Komödie wird nicht eine ganze Handlung dargestellt, sondern nur der Teil, welcher innerhalb eines Tages vor sich gehen kann."[3]) Im übrigen ist ihm für die Ausdehnung der Handlung die Bequemlichkeit des Publikums massgebend. Die Handlung soll nicht zu kurz sein, nicht 1 oder 2 Stunden, „damit die Leute nicht eines so kurzen Zeitraumes wegen versammelt werden, sie soll aber auch einen Sonnenumlaut nicht viel überschreiten, damit dem Publikum keine Unbequemlichkeit bereitet werde und ihm nicht, um mit Plautus zu

---

ratura si è il primo dei quattro volumi intorno alla Poetica d'Aristotile tradotta, parafrasata e commentata dal nostro autore, sulla quale, come egli stesso afferma nella prefazione, avea spesi oltre dieci anni, perlochè dai contemporanei, che n'ebbero sentore, era non men lodata che desideratissima. Questo dotto lavoro che il Salviati vivente pensava di pubblicare (1575). *e che mostra la grandissima sua dottrina nella greca e nella volgar lingua, venne vergognosamente dimenticato perfino dagli scrittori della nostra storia letteraria."* — Dieses Werk ist dem Verfasser leider unzugänglich geblieben. — Auch Fontanini, *Bibl. dell' Eloq. Ital. I,* 251 erwähnt diesen Kommentar. Ausserdem fügt Apostolo Zeno in seinen *Note al Fontan.* (p. 251) dazu noch eine *Poetica volgare* von Ugolino Martelli, die nicht gedruckt wurde. Im Jahre 1576 erschien eine *„Ars poëtica Aristotelis versibus exposita"* von Baldini, Mil. 1576, welche mir ebenfalls nicht zugänglich war (cf. Canello, l. c., p. 306).

[1]) Antoniewicz, *Joh. El. Schlegel's Schriften,* Vorrede, p. XIX.

[2]) *Poetica Aristotelis,* p. 26 (Anhang, p. 161).

[3]) ibid. p. 149 (Anhang, p. 161).

reden: die Lenden vom Sitzen und die Augen vom Schauen wehe thun“.[1])

Riccobonus drückt sich hier etwas unklar aus, und scheint fast in den Fehler des von ihm getadelten Castelvetro zu verfallen: nämlich die Zeitdauer der dargestellten Handlung und der Aufführung zu vermengen. Wahrscheinlich jedoch meint er, dass eine die Dauer eines Tages beträchtlich überschreitende Handlung in der gewöhnlichen Zeit von 3—4 Stunden nicht aufgeführt werden könne, und dass eine längere Dauer der Vorstellung für die Zuschauer unbequem sei.

Castelvetro's Anschauung von der Dualität der Handlung wird von Riccobonus bekämpft. Zwei unabhängig nebeneinander herlaufende Handlungen sind seiner Ansicht nach unzulässig. „Die Handlung muss eine einzige sein; wo dennoch zwei Handlungen vorhanden zu sein scheinen, wie in der Andria des Terenz . . . ist die eine die Haupthandlung, die andere eine Art Episode. Die Kürze der Zeit und die Beschränktheit des Ortes erlauben weder in der Tragödie noch in der Komödie eine Mehrheit von Handlungen. Ausserdem verlangen Schönheitsgründe eine einzige Handlung, ebenso wie auch im Epos.“ [2])

Riccobonus spricht hier von einer „*loci angustia*“ und erkennt damit die von Castelvetro zum erstenmal ausgesprochene *Beschränkung des Ortes* ausdrücklich an.[3]) Von der *Einheit des Ortes* hören wir aber auch bei ihm nichts. Immerhin ist es sehr bemerkenswert, dass zwei Kommentatoren aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts die Beschränkung des Ortes als gleichwertig neben die Zeiteinheit stellen, obwohl bei Aristoteles, den sie doch erklären wollen, keine Spur davon zu finden ist. In dem Leser aber, der die Poetik des Aristoteles nicht aus eigener Anschauung kannte, musste der Glauben erweckt werden, als habe Aristoteles auch die Beschränkung des Ortes verlangt. Kein Wunder also, wenn die Franzosen, deren Kenntnis der Poetik hauptsächlich auf den italienischen Kommentatoren beruhte, auch

[1]) *Poetica Aristotelis*, p. 150 (Anhang, p. 161).
[2]) l. c., p. 150 (Anhang, p. 161).
[3]) Vgl. oben, p. 41 f.

die Ortsbeschränkung schliesslich als Aristotelisches Gesetz betrachteten.[1])

Damit ist unseres Wissens die Reihe der italienischen Aristoteles-Erklärer des 16. Jahrhunderts erschöpft. Der Vollständigkeit halber soll aber auch ein zu Anfang des 17. Jahrhunderts in Italien erschienenes Werk noch kurz besprochen werden, nämlich der *Kommentar* des Paolo Beni, 1613.

Beni tritt in die Fusstapfen Piccolomini's und widerspricht entschieden der von Scaliger und Castelvetro vertretenen Auffassung, dass die Dauer der Handlung sich mit der Dauer der Darstellung decken müsse, da die Zuschauer nicht den ganzen Tag im Theater zusammengehalten werden könnten.

In der Frage, ob *dies artificialis*, oder *naturalis* anzunehmen sei, entscheidet er sich sofort für den ersteren.[2]) Bemerkenswert ist, dass er eine Begründung seiner Ansicht gar nicht für nötig hält, ein Beweis dafür, dass für den Kommentator ein Zweifel über die Meinung des Aristoteles überhaupt nicht mehr möglich war.

Wenn wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Kommentatoren und ihre Äusserungen über die Einheiten werfen, so finden wir, dass kaum einer die wirklichen Ansichten des griechischen Philosophen wiedergibt, so sehr auch alle, Castelvetro vielleicht ausgenommen, seine Autorität hochhalten.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht völlige Übereinstimmung mit Aristoteles. Nur Castelvetro nimmt auch hier Anlass, den Lehrmeister der Poetik zu korrigieren;

---

[1]) Im Jahre 1591 erschien von demselben Autor ein „*Compendivm Artis Poeticae Aristotelis ad vsvm conficiendorvm Poematvm.*“ Dasselbe ist, wie der Titel besagt, eine schulmässige Anleitung zur Dichtkunst, bietet aber in Bezug auf die Einheiten nichts von Interesse. — Ginguené, l. c. VI, p. 107, Anm. 2, erwähnt einen *Abrégé de la Poétique d'Aristote* von Pomponio Torelli, der aber nicht veröffentlicht wurde. (Ms. in Reggio.)

[2]) *In Arist. Poeticam Commentarii*, fol. 140, 141. (Otto, l. c., p. CVIII.)

er verwirft zwar die Einheit der Handlung nicht geradezu, doch hält er zwei Handlungen, auch wenn die eine der anderen nicht untergeordnet ist, wenn nicht für besser, so doch für ebenso gut.

Anders steht es mit *der Einheit der Zeit.* Es ist schon Eingangs bemerkt worden, dass Aristoteles die Absicht fern lag, mit seiner einfachen Bemerkung ein Gesetz aufzustellen. Die Kommentatoren haben aber von Anfang an den objektiven Standpunkt des Übersetzers verlassen und dessen Äusserungen in subjektiver Weise ausgelegt.

Victorius und Castelvetro billigen ausdrücklich die Beschränkung der Handlung der Tragödie gegenüber dem Epos, und erkennen sie dadurch als zeitgemäss an.

Der erste Kommentator, Robortellus, hat den Aristotelischen „Sonnenumlauf“ als *künstlichen Tag* von 12 Stunden aufgefasst, und mehrere seiner Nachfolger haben sich dieser Ansicht angeschlossen; Beni's ohne weitere Begründung erfolgte Entscheidung für den künstlichen Tag zeigt uns, dass zu Beginn des 17. Jahrhunderts diese Interpretation ausser Frage stand. Segni's Protest gegen diese Annahme war, wenigstens bei den Kommentatoren, ungehört verhallt; Madius, Victorius und Riccobonus haben sich mit dieser subtilen Unterscheidung überhaupt nicht befasst.[1])

Die *Ortseinheit* zu erwähnen lag eigentlich für die Kommentatoren kein Grund vor, da in der Poetik nichts davon stand. Castelvetro und Riccobonus gingen aber auch in diesem Punkte über Aristoteles hinaus, und setzten, zwar nicht die Ortseinheit, aber die *Ortsbeschränkung* als selbstverständliche Forderung neben die Zeiteinheit. Davon, dass die Scene durch ein ganzes Stück den gleichen Ort vorstellen müsse, ist bei den italienischen Kommentatoren keine Rede.

Welche Bedeutung, so wird man fragen, hatten nun die Kommentatoren für die Entwicklung der Einheiten in der

---

[1]) Otto's Behauptung, l. c., p. XXV, dass alle Kommentatoren „mit grösster Einmütigkeit“ den künstlichen Tag angenommen hätten, ist demnach unrichtig.

dramatischen Praxis? In dieser Beziehung ist festzustellen, dass die italienischen Dramatiker die Einheiten schon vor dem Erscheinen der ersten Kommentare kannten und anwendeten. Für Italien sind demnach die Kommentare in dieser Hinsicht ohne besondere Bedeutung gewesen. Anders für das Ausland. Den Spaniern und vor allem den Franzosen wurde die nähere Bekanntschaft mit den Regeln von den Einheiten, wenn nicht ausschliesslich, so doch zum grossen Teil durch die Kommentare der Poetik übermittelt, welche meist in lateinischer Sprache abgefasst, den Gebildeten aller Länder zugänglich waren.

Aber auch auf die endgültige Ausgestaltung der Regeln von den Einheiten, wie sie der Hauptsache nach in der Praxis angewendet wurden, war der Einfluss der Kommentatoren nicht entscheidend. Sie vertraten eben die starre Theorie. Unbekümmert um die daraus für das Drama entstehenden Schwierigkeiten und Unzukömmlichkeiten legten sie in ihrer Mehrzahl die an und für sich schon missverstandenen Worte des Aristoteles in einer Weise aus, dass der ohnehin geringe Spielraum, der dem dichterischen Genie durch die missverständliche Auslegung gelassen war, noch mehr eingeschränkt wurde, so besonders, indem sie als Maximum der Dauer der Handlung den künstlichen Tag ansetzten. Diese Forderung drang zwar bei den Kunsttheoretikern und Dichtern nicht durch, doch scheint sie die um die Mitte des Jahrhunderts sich geltend machende, allzufreie Behandlung der Zeiteinheit einigermassen eingeschränkt zu haben, da gegen Ende des Jahrhunderts weder in der Theorie noch in der Praxis mehr über den natürlichen Tag hinausgegangen wurde.

B. Die Einheiten bei den Kunsttheoretikern.

Als mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts die verschiedenen Dichtungsarten sich nach antiken Mustern zu entwickeln, und über die blosse Übersetzung griechischer und lateinischer Vorbilder hinaus zu gehen begannen, machte sich

bald das Bedürfnis nach Lehrbüchern der Dichtkunst geltend. Nun kannte man allerdings schon seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die Poetik des Aristoteles. Diese war aber einerseits für weitere Kreise ziemlich unverständlich, und blieb es auch noch, trotz der gelehrten Kommentare, andererseits entsprach sie auch durchaus nicht allen Bedürfnissen; sie behandelte wohl die Tragödie und das Epos, die übrigen Dichtungsgattungen aber, besonders die so beliebte Komödie, waren übergangen. Um diesem Mangel abzuhelfen, unternahmen es durch das Studium der Alten gebildete Männer, Poetiken, also Lehrbücher der Dichtkunst zu schreiben. Mit Zuhilfenahme der Poetik des Aristoteles und an der Hand der griechischen und lateinischen Vorbilder erörterten sie die einzelnen Dichtungsarten und stellten Gesetze für sie auf. Dass dabei die uns besonders interessierenden Abhandlungen über die Tragödie mehr oder minder eine Paraphrase der Poetik des Aristoteles wurden, ist kaum zu verwundern, da ja die darin entwickelten Theorien mit der Praxis der als Vorbilder genommenen Dichter in den meisten Fällen übereinstimmten. So kam es auch, dass für die italienischen Kunsttheoretiker die *Einheit der Handlung* und die *Beschränkung der Zeit* von Anfang an als Thatsachen feststanden, mit denen man zu rechnen hatte.

Um eine richtige Vorstellung von der Entwicklung der Einheiten bei den Kunsttheoretikern zu gewinnen, werden wir uns im folgenden, wie schon oben angedeutet, nicht nur mit den eigentlichen Poetiken, sondern auch mit allen Äusserungen beschäftigen, welche auf die Einheiten Bezug haben. Doch sei gleich hier bemerkt, dass manchmal ein gewisses Misstrauen gegenüber der Aufrichtigkeit der einzelnen Autoren am Platze sein wird.

Denn „wenn die Theorie, welche als formales Bildungselement des dichterischen Erzeugnisses Anspruch auf unsere Beachtung hat, dem poetischen Werke in Form eines Kommentars, der Entschuldigung oder der Reklame nachhinkt, dann muss sich der kritische Geist fragen, ob sie nicht *ad hoc* zurecht gestutzt, daher nichts weniger als aufrichtig seien.“

Diese richtige Bemerkung Dannheisser's[1]) trifft bei manchen der weiter unten zu besprechenden Autoren zu, besonders bei Giraldi und Tasso.[2])

Die früheste, von Du Méril,[3]) Chassang[4]) und D'Ancona[5]) schon erwähnte Äusserung über die Regeln der antiken Tragödie und Komödie, speziell über die *Zeiteinheit*, findet sich in der Vorrede und im Prologe zur *Historia Betica* des Carolus Verardus aus Cesena.[6])

Im Prologe spricht der Verfasser von den Gesetzen der Tragödie und der Komödie und fügt dann hinzu:

Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragedie.
Agenda nempe est historia non tragedia.[7])

Verardus kennt also die Regeln und verletzt sie mit Bewusstsein;[8]) denn was er schreiben will, soll keine Tragödie mit erfundener Handlung, sondern wirkliche Geschichte sein, und darum glaubt er sich von der Befolgung der Regeln entbunden.

Doch beobachtet er mit Wissen und Willen, und weil

---

1) *Zur Gesch. der Einh.* etc., in: *Kört.* Z., XIV, 2.

2) Siehe unten, p. 64, bzw. p. 75 f.

3) *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

4) *Essais dram.*, p. 137.

5) *Origini* etc. II, 19.

6) Aufgeführt in Rom zur Feier der Einnahme Granada's 1492 (siehe unten, p. 97).

7) Verardus, *Historia Betica*, Prolog, p. 6 (Anhang, p. 162). — Cf. Du Méril, *Origines* etc., p. 36, Anm. 1.

8) Chassang, l. c., p. 136, bemerkt zu dieser Äusserung des Verardus: «*Singulière préoccupation des règles au milieu de cette enfance de l'art dramatique! Ne croyons pas, en effet, que cet écrivain, qui s'en dispense, les dédaigne; loin de là: son avertissement n'est pas une bravade, c'est une excuse; c'est un aveu d'inexpérience, et non une déclaration d'indépendance.*» Dass Verardus aus „Unerfahrenheit" die Regeln vernachlässigt habe, ist doch kaum anzunehmen. Er kannte sie ja, wie er uns selbst sagt. Wenn er sie also nicht befolgte, so lag das, wie er glaubwürdig versichert, in der Wahl seines Stoffes. Er schreibt eben nur eine wirkliche Begebenheit in dramatischer Form, aber keine regelrechte Tragödie.

der gewählte Stoff es zulässt, eine Regel, die man am wenigsten bei ihm erwarten würde, nämlich die *Zeiteinheit.* Er sagt selbst in der Vorrede: „*Unius duntaxat diei quo videlicet Urbs granata Baudelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum.*“ [1])

Wir haben demnach, wie Chassang schon hervorgehoben hat, die merkwürdige Thatsache vor uns, dass schon am Ende des 15. Jahrhunderts, als man eben erst anfing, sich mit der Poetik des Aristoteles zu beschäftigen, ein Autor betont, dass er die dramatischen Regeln kenne, und die Handlung seines Stückes auf den Zeitraum eines Tages beschränke. Wir müssen aus dieser Äusserung schliessen, dass Verardus die Poetik des Aristoteles bereits gekannt hat [2]) und dass schon ihm die Bemerkung über die Beschränkung der Zeit als für die Tragödie wichtig erschienen ist. Wir können daraus ferner schliessen, dass auch in weiteren Kreisen die Gesetze der antiken Tragödie und Komödie für das moderne Drama schon als bindend erachtet wurden, denn sonst hätte es wohl keiner Entschuldigung von Seiten des Dichters bedurft.

Die erste in Italien erschienene Poetik des 16. Jahrhunderts ist wohl die *Ars Poetica* von Vida, 1527. Dieses von den Zeitgenossen hochgefeierte „elegante Büchlein in Versen des mass- und geschmackvollen“ [3]) Dichters und Gelehrten ist jedoch für uns ohne Interesse, da es die Einheiten nicht berührt.

Zwei Jahre später, 1529, erschienen die vier ersten Teile der *Sei Divisioni de la Poetica* von Trissino. [4]) Die beiden letzten Teile, welche die Tragödie und die Komödie be-

---

[1]) *Hist. Bet.*, *Prefatio*, p. 2. (Siehe auch Anhang, p. 162).

[2]) Entweder im griechischen Original, oder aus der erst später gedruckten Übersetzung Valla's, da ja Averroes von der Beschränkung der Handlung auf einen Tag nicht spricht. Vgl. Cloetta, l. c. II, 136, Anm. 2, der im Jahre 1493 die ersten Spuren eines Einflusses der Poetik auf die dramatische Dichtung gefunden hat.

[3]) Borinski, l. c., p. 5, Anm. 1 u. p. 79.

[4]) Geb. 8. Juli 1478; gest. 8. Dez. 1550. — Über Trissino vgl. besonders Morsolin, *Trissino* (Nähere Angaben siehe unten, p. 99 ff.).

handeln, wurden allerdings erst 1563 gedruckt, doch fällt ihre Abfassungszeit bedeutend früher; im Entwurfe waren sie jedenfalls gleichzeitig mit den vier 1529 veröffentlichten Teilen fertig,[1]) wenn Trissino auch erst später die letzte Hand daran legte. Nach Morsolin waren sie Mitte des Jahres 1550 vollendet.[2]) Es kann also Trissino's Poetik mit Fug und Recht als die erste betrachtet werden, welche über die Einheiten handelt.[3])

Wie Morsolin in seiner vortrefflichen und gründlichen Monographie dieses ersten italienischen Tragikers[4]) nachweist, stand Trissino in Verbindung mit Madius, welcher ihm über einige dunkle Stellen der von ihm benutzten Aristotelischen Poetik Aufklärung gab.[5])

Bezüglich der *Einheiten der Handlung und der Zeit* hält sich Trissino ziemlich genau an Aristoteles. Die Handlung

---

[1]) In der Vorrede zu den 1563 veröffentlichten *Divisioni V und VI* (Opp. II, 37) sagt Trissino selbst: „*Ritenni appo me la Quinta e la Sesta Divisione, le quali trattano delle invenzione della Poesia . . . Et a queste due ultime Divisioni non posi l'estrema mano, per essere io in quel tempo nella mia Italia liberata dai Goti grandemente occupato. Ora poiche, con l'aiuto dell' Omnipotente Dio, sono espedito di quel poema . . . ha voluto ancora porre l'estrema mano alle predette due ultime Divisioni della mia Poetica.*“ — Cf. Ciampolini, *La prima tragedia regolare* etc., p. 610, Anm. 2. — Die 9 ersten Bücher des Epos „*Italia liberata*“ erschienen 1547. (Morsolin, l. c., p. 280.) — Vgl. über dieses Epos Borinski, *Das Epos der Renaiss., in: Geiger, Vierteljahrsschrift* I, 204.

[2]) l. c., p. 338.

[3]) Die im Jahre 1536 veröffentlichte *Poetik* Daniello's enthält nichts über die Einheiten. Sie ist, wie Breitinger, l. c., p. 7 richtig bemerkt, nur «*un commentaire du Canzoniere de Petrarca*». — Ferner erschien 1539 eine *Poetik* von Claudio Tolommei, betitelt: *Versi e Regole della Poesia Nuova.* Das Werk war mir nicht zugänglich, scheint aber nach Tiraboschi (l. c. IV, 218) nur eine Verslehre zu sein. — Die *Institutioni al comporre in ogni sorte di Rima della lingua volgare* von Equicola, 1541, enthalten nichts über unsere Regeln; Tragödie und Komödie werden nur nebenbei erwähnt. — Das 1549 in Piacenza gedruckte *Fragment einer Poetik in Versen*, welche von Tiraboschi dem Grafen Costanzo Lando zugeschrieben wird, war mir nicht zugänglich.

[4]) Vgl. Ciampolini, l. c., p. 594.

[5]) Morsolin, l. c., p. 337.

soll sein *una e compiuta e grande*,[1]) dasselbe was auch Aristoteles verlangt, allerdings mit etwas anderen Worten.

Über die *Zeiteinheit* sagt Trissino folgendes: „Auch in der Länge sind sie (sc. Tragödie und Epos) verschieden, da die Tragödie in einem Tage, d. i. in einem Sonnenumlaufe oder etwas mehr endigt, während das Epos keine bestimmte Zeit hat, wie es im Anfange auch bei der Tragödie und Komödie zu sein pflegte, und wie es noch heutzutage bei unwissenden Dichtern vorkommt.“ [2])

Trissino schliesst sich also zunächst eng an Aristoteles an und nimmt wie Otto sagt: „nicht den geringsten Anlauf, die Zweideutigkeiten, die doch der griechische Text enthält, aufzuklären“.[3]) Das soll heissen, Trissino sagt uns nicht, ob er unter „Sonnenumlauf“ den natürlichen oder den künstlichen Tag meint. Unseres Erachtens lag aber für ihn zu einer solchen Unterscheidung kaum ein Grund vor, da er es sich ja nicht zur Aufgabe machte, den Text des Aristoteles zu erklären. Und dann mag es überhaupt zweifelhaft erscheinen, ob Trissino bei Abfassung dieser Stelle die von Robortellus erfundene sophistische Unterscheidung schon kannte.

Erst in dem Zusatze geht er über Aristoteles hinaus, und sagt uns, dass es zu seiner Zeit noch ungelehrte Dichter gebe, welche die Zeitgrenzen der dramatischen Dichtung nicht beachteten. Diese Bemerkung ist von Interesse. Denn sie zeigt, dass Trissino die Zeitbeschränkung für eine Grundregel der Tragödie hielt, indem er alle jene, welche sie nicht befolgten, für minderwertige Dichter erklärte.

Diese von Trissino *indotti* genannten Dichter waren aber durchaus nicht alle so ungelehrt, wie er sie hinzustellen beliebte. Gar manche unter ihnen kannten die Poetik des Aristoteles und die dramatischen Regeln der Alten, vernachlässigten sie aber als nicht mehr zeitgemäss. Hiefür bietet uns Agostino Ricchi ein interessantes Beispiel in

---

[1]) *Poetica*, p. 97.
[2]) *Poetica*, p. 95 (Otto, l. c., p. CIX und Breitinger, l. c., p. 52).
[3]) l. c., p. XXX.

dem Prologe zu seinen *Tre Tiranni.*[1]) In der Vorrede schon zeigt sich unser Autor mit der griechischen und lateinischen Komödie vertraut und erwähnt auch die Poetik des Aristoteles.[2])

In dem Prologe findet sich folgende bemerkenswerte Stelle: „Dem Verfasser hat es gefallen, sich in etwas von der Weise und dem Gebrauche der Alten zu entfernen, welche in der Komödie immer eine Handlung darstellen, die in einem Zeitabschnitte, oder in einem einzigen Tage vor sich gehen kann. Der Verfasser will nun, dass die gegenwärtige Scene (sc. aufgeführte Handlung) (so wie die Handlung es verlangt) mehrere Tage und Nächte, sogar ein ganzes Jahr umfasse. Und obwohl er offen sagen könnte, dass es ihm so gefallen hat, so hat er doch einige Gründe dafür anzuführen: da man jetzt in der Gegenwart lebt, und nicht in längst vergangener Zeit, und da die Gebräuche jetzt andere sind, so scheint es billig, dass mit diesen (sc. den Gebräuchen) auch die Poesie, wie Prosa, die Verse, der Stil und auch die Art des Vortragens je nach den Zeiten sich ändern und erneuern.“ [3])

Wenn also Ricchi die Regeln von den Einheiten wirklich nicht beobachtet hat, so ist gewiss nicht Unkenntnis derselben an dieser Nichtbeachtung Schuld. Wir haben im Gegenteil hier eine bewusste und beabsichtigte Demonstration gegen die Regel von der Zeiteinheit vor uns. Verardus hat in dem Prologe zu seiner *Historia Betica* die Berechtigung der Regeln anerkannt, ihre Anwendung aber in dem speziellen Falle nicht für passend gehalten. Ricchi dagegen verwirft

---

[1]) Bilancini, *Giraldi* etc., p. 42, Anm. erwähnt Ricchi (Ricci): „*Prima del Giraldi Agostino Ricci fin dal 1529 nel prologo della tragedia in prosa „I tre tiranni“ rappresentata per la festa dell' incoronazione di Carlo V in Bologna, diceva per bocca di Mercurio che i drammi moderni devono seguire altre regole, attesa la differenza dei costumi, e che quindi egli repudiava le scolastiche unità di tempo e di luogo.*“ — Das allegorische Stück ist in der uns vorliegenden Ausgabe, Venedig 1533, nicht *Tragedia*, wie Bilancini sagt, sondern *Comedia* betitelt. Die 3 Tyrannen sind die Liebe, das Glück und das Geld. — Cf. Gaspary, *Gesch. der ital. Lit.* II, 602.

[2]) *I tre Tiranni*, Vorrede, p. 4.

[3]) ibd. Prolog, p. 8 (Anhang, p. 163).

die Regeln des antiken Dramas, vor allem die Zeiteinheit ganz und gar, weil sie ihm für die veränderten Zeitverhältnisse nicht mehr zu passen scheinen.

Diese Warnung vor den Regeln, denn so kann man die Äusserung Ricchi's wohl nennen, erfolgte zu einer Zeit, als sich die Theorie mit ihnen noch nicht beschäftigte. Gerade die deutliche Absage an die Regel von der *Zeiteinheit* ist ein neuer Beweis dafür, dass diese Einheit nicht etwa erst durch die Kommentatoren zum Gesetze erhoben wurde, sondern dass sie schon als solches galt von dem Augenblicke an, als man anfing sich mit der dramatischen Dichtung nach dem Muster der Alten zu befassen.

Eine Notiz des Herausgebers der Komödie Ricchi's, Vellutello, besagt, dass die Komödie vor dem Papste Clemens VII. und dem Kaiser Karl V. am Jahrestage der Krönung des letzteren in Bologna aufgeführt worden sei und grossen Beifall gefunden habe.[1])

Wenn wir dieser Äusserung Glauben schenken dürfen, so ersehen wir daraus, dass auch das vornehmste Publikum um diese Zeit noch keineswegs nur an regelmässigen, nach antiken Mustern gebildeten Stücken Gefallen fand. Hätte sich also ein Dichter gefunden, der wie später Lope de Vega in Spanien und Shakspere in England, unbeirrt durch die Regeln, seinem Genie freie Bahn gelassen hätte, noch wäre es Zeit gewesen, ein nationales Drama, wie in jenen Ländern zu schaffen und die Regeln von den Einheiten wären wohl kaum zu der unumschränkten und verderblichen Herrschaft gelangt, die sie mehr als zwei Jahrhunderte lang über die dramatische Litteratur fast ganz Europas ausübten.

Aber Ricchi's Protest verhallte ungehört; er blieb ohne Einfluss, wie fast 100 Jahre später ähnliche schwächliche

---

[1]) *I tre tiranni*, Vorrede, p. 3: „*Fu la presente Comedia* (*benche da giouane et in pochissimo spatio di tempo*) *composta, per appresentarsi* (*sic!*) *in Bologna dauanti a la S. di N. S. Clemente VII et a Carlo Quinto, sempre Augusto, nel giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maesta. Que fu recitata, et* (*sicondo il giudicio de la maggior parte*) *giudicata tale, che non si ha da ascondere da le mani de gli homini.*“

Versuche in Frankreich. Wenn auch einige der folgenden Kunsttheoretiker grössere Freiheit in der Behandlung der Zeiteinheit empfahlen, so fiel es doch keinem mehr ein, die Gültigkeit dieses Gesetzes für seine Zeit zu bestreiten. Jeder suchte sich mit ihm abzufinden und nur bezüglich der weiteren oder engeren Deutung des Aristotelischen Wortlautes traten noch Meinungsverschiedenheiten zu Tage.

Besonders gegen die Mitte des Jahrhunderts griff eine ziemlich freie Auffassung Platz, vielleicht unter dem Eindrucke des Zwanges, der in einigen regelmässigen Tragödien, wie in Giraldi's *Orbecche* und Speroni's *Canace*, der Handlung angethan worden war, um sie in den engen Zeitgrenzen zur Darstellung zu bringen.

Den ersten Fall einer derartigen freien Auffassung der Zeiteinheit haben wir vor uns in dem im Jahre *1543* erschienenen „*Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Maccareo.*"[1]) Der anonyme Verfasser, in dem Speroni selbst den Bartolomeo Cavalcanti vermutete, äussert sich über die Regeln des Aristoteles und speziell über die Zeiteinheit folgendermassen: „Aristoteles verbietet dem Dichter nicht, von den Gesetzen der Kunst etwas abzuweichen, um einen erhabeneren Zweck zu erreichen, wie er auch erlaubt, dass die Handlung, wenn sie sich nicht in einem Tage vollziehen kann, sich bis zu zweien ausdehnt. So machte es Terenz in seinem Heautontimorumenos und vielleicht auch Plautus in den Captivi, wenngleich sie Komiker und nicht Tragiker waren und ihr Stoff nicht solche Schwierigkeiten in sich trug, wie der tragische. Doch ist davor zu warnen, dass diese von Aristoteles gelassene Freiheit auf weniger einsichtsvolle Dichter nicht jene Wirkung ausübe, welche die von den Ärzten gestatteten Freiheiten auf lüsterne und wenig enthaltsame Kranke ausüben, die, wenn sie vom Arzte ein wenig Freiheit erhalten haben, dieselbe so ausnützen, dass sie entweder kränker werden oder sterben." [2])

Der unbekannte Verfasser interpretiert den Aristoteles

---

[1]) Im Jahre 1542 sollte Speroni's *Canace* aufgeführt werden, vgl. unten, p. 123.

[2]) Speroni, Opp. IV, p. 109 (Anhang, p. 164).

sehr frei, geht aber dabei von der ganz richtigen Erkenntnis aus, dass die Vorschriften des griechischen Philosophen nicht so kategorisch seien, um nicht eine kleine Abweichung davon zu gestatten.

Schon vor 1543 hatte der ausgezeichnete und berühmte Akademiker[1]) Giraldi Cinthio in dem Prologe zu seiner erst später gedruckten *Altile*,[2]) ohne allerdings die Zeiteinheit zu berühren, in ähnlicher Weise ausgeführt, dass die Gesetze der Tragödie nicht so streng seien, dass sie nicht überschritten werden dürften, um den Zeitverhältnissen, den Zuschauern und dem Stoffe Rechnung zu tragen. Die alten Dichter würden gewiss, wenn sie wieder aufständen, sich auch der neueren Zeit anpassen. Zum Beweise dafür, dass die Kunstgesetze sich verändern, führt Giraldi die Griechen selbst an, die von ihren ersten Gewohnheiten abgegangen seien und die Römer, welche zwar die Griechen nachgeahmt, sich aber doch ihrer Zeit angepasst hätten.[3]) Ähnlich hatte er im Epiloge zur *Didone* (1543) seine Abweichungen von den Vorschriften des Aristoteles verteidigt.[4]) Gerade in den zwei erwähnten Stücken hatte er aber auch versucht, seine freieren Ansichten von der Zeiteinheit praktisch durchzuführen.[5])

Im Jahre 1543 ergriff er nochmals das Wort zur Verteidigung seiner Auffassung und legte seine poetischen Theorien nieder in dem *Discorso intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie*,[6]) der allerdings erst 1554 im Drucke erschien. Otto

[1]) Lombardi, *La Trag. Ital. nel Cinquecento*, in: *Propugn.* 1885, XVIII, 212. — Über Giraldi vgl. besonders: Gaspary, l. c., II, 548f.; 555ff.; Bilancini, *Giraldi* etc. (Siehe unten, p. 110, Anm. 1).

[2]) Die *Altile* wird neben der *Cleopatra* und *Didone* schon im Prologe der *Orbecche* (1541) erwähnt. (Cf. Gaspary, l. c., II, 558; näheres siehe unten, p. 110).

[3]) *Altile, Prol.*, in: *Tragedie*, I, 7f. (Anhang, p. 164f.).

[4]) *Tragedie*, I, 155 (Anhang, p. 165f.).

[5]) Siehe unten, p. 114ff.

[6]) Datiert vom 20. April 1543. — Neudruck in der *Biblioteca rara*, ed. *Daelli*, vol. LII, Parte sec. Diese Ausgabe ist vermehrt durch eine ziemlich grosse Zahl von Zusätzen und Bemerkungen, die Giraldi in späteren Jahren zur ersten Ausgabe machte. Diese Zusätze sind jedoch für unseren Zweck nur von untergeordneter Bedeutung. — Cf. Gaspary, II, 693.

erwähnt dieses Werk nicht, obwohl es zur Kennzeichnung der Bestrebungen um die Mitte des 16. Jahrhunderts und des Gegensatzes zwischen den Kommentatoren und den Kunsttheoretikern und Dichtern von grösster Wichtigkeit ist. Breitinger[1]) citiert es wohl, sagt aber, gestützt auf die Autorität Fornaciari's, dass es nichts über die Einheiten enthalte.

Dem ist nicht so. Giraldi sucht in den *Discorsi* seine freie Behandlung der Zeiteinheit in der *Altile* und der *Didone* zu begründen und zu rechtfertigen. Allerdings liegt gerade deswegen der Verdacht nahe, dass er sich seine Theorie nach Bedarf zurechtgeschnitten hat, ohne damit seiner vollsten Überzeugung Ausdruck zu geben.[2])

Als einer der fruchtbarsten Dramatiker des 16. Jahrhunderts wusste Giraldi aus Erfahrung, wie schwer es für den Dichter manchmal war, die Regel von der Zeiteinheit zu beobachten. Daher nahm er selbst die Poetik des Aristoteles zur Hand und legte sie sich, von der oben erwähnten Ansicht, dass diese Vorschriften nicht absolut bindend seien, ausgehend, in seiner Weise zurecht. Dabei kam er zu demselben Ergebnisse, wie der Kritiker der *Canace*: „Die Handlung der Tragödie und der Komödie nimmt den Zeitraum eines Tages oder etwas mehr in Anspruch;[3]) in der Komödie haben wir ein Beispiel hiefür in Terenz' Heautontimorumenos, in der Tragödie besitzen wir unter den heute noch gelesenen Stücken keines mehr, weder von den Griechen noch von den Römern, welches ausdrücklich und offenkundig die Zeit eines Tages überschreitet, wenn nicht vielleicht[4]) die Heracleis des Euripides als Beispiel dafür gelten kann; denn wenn man den

---

[1]) l. c., p. 53.

[2]) Vgl. oben, p. 55.

[3]) *Bibl. rara*, Parte II, 10 ist eingefügt: „Und wenn die Handlung in diesem Zeitraum nicht zu Ende ginge, so würde sie lästig sein... Die Tragödie und die Komödie haben die bestimmte Zeit eines Tages, oder etwas mehr, und diese Überschreitung geht in den nächsten Tag hinüber."

[4]) In dem Neudruck der *Bibl. rara*, Parte II, p. 11 ist hier als Beispiel der *Amphitruo* des Plautus eingefügt, weil dort in 2 Nächten geschieht, was in einer nicht rechtzeitig vollendet werden konnte.

Gang ihrer Handlung betrachtet, so ist es augenscheinlich, (wenn ich mich nicht irre), dass sie sehr schwer vollständig in einem Tage vor sich gehen kann; denn ausser der weiten Entfernung der Örtlichkeiten nehmen die Zusammenziehung der Bewaffneten, die Aufstellung der Heere, schliesslich der Kampf und die Niederlage des Eurystheus mit dessen Gefangennahme, eine lange Zeit in Anspruch. Ebenso ist es, richtig betrachtet, aus denselben Gründen, in den Phönizierinnen und auch in der Hekuba; denn da Hekuba eine ihrer Frauen vom Chersonnes nach Thracien an Polinestor zu schicken hat und Polinestor sich von seinem Hofe nach dem Chersonnes begeben muss, wohin auch das griechische Heer zu kommen hat, so scheint es mir, dass die Handlung mehr als einen Tag beanspruche. Doch was gelehrtere Männer davon auch denken mögen (und ich will deswegen mit niemand in Streit geraten), sicher ist, dass Aristoteles, welcher das Beispiel der besten Dichter vor Augen gehabt haben muss, die jetzt durch die Ungunst der Zeiten nicht mehr gelesen werden, der dramatischen Dichtung mehr Zeit als einen Tag gegeben hat. Und mit seiner Autorität gaben wir der Antile (sic!) und der Didone eine Handlung, die fast an zwei Tage reicht." [1])

Giraldi verfährt mit dem Texte des Aristoteles nicht anders als die Kommentatoren, das Resultat aber ist das entgegengesetzte. Die Kommentatoren deuteln an dem Ausdrucke *μίαν περίοδον ἡλίου* und mit Hilfe einiger Beispiele beweisen sie, dass Aristoteles nur den künstlichen Tag gemeint haben könne. Giraldi befasst sich mit der Auslegung des gleichen Textes, nur legt er das Hauptgewicht auf den Zusatz *ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν* und fasst die Stelle so auf, dass ein Sonnenumlauf gleichsam das Minimum der Zeitdauer darstelle, dass aber die Überschreitung besser und die Regel sei. Allerdings machen ihm die Beispiele einige Mühe, wie wir gesehen haben, aber kurz entschlossen erklärt er, dass diese eben im Laufe der Zeiten verloren gegangen seien.

Jedenfalls kann Giraldi ebenso gut, wenn nicht besser als die Kommentatoren, die Autorität des Aristoteles für

---

[1]) *Discorsi* etc., p. 205 f. (Anhang, p. 166 f.).

sich in Anspruch nehmen. Diese deuten in seine Worte einen Sinn hinein, der im Wortlaute nicht begründet ist und Aristoteles sicher fern gelegen hat. Giraldi aber kann sich wirklich auf den Buchstaben der Poetik stützen, wenn er auch die bezügliche Stelle zu weit ausbeutet.

Auch die *Ortsbeschränkung* deutet Giraldi wenigstens an. Unter den Gründen, die er für die längere Zeitdauer der *Heracleis* anführt, ist der erste die weite Entfernung der Örtlichkeiten von einander, *la lontananza dei luochi,*[1]) die es unwahrscheinlich mache, dass die Handlung in einem Tage vor sich gehe. Eine weitere, bestimmtere Äusserung über die *Ortseinheit, bzw. Ortsbeschränkung* findet sich in den *Discorsi* nicht. Dass aber Giraldi die *Ortseinheit* für wünschenswert hielt, zeigt einerseits die in seinen Tragödien eingehaltene Praxis, indem diese Einheit nur einmal verletzt ist,[2]) andererseits geht dies aus dem schon erwähnten Epiloge der *Didone* hervor. Dort sucht Giraldi die Vorwürfe und Angriffe Cavalcanti's zu entkräften. Dieser hatte ihm vorgehalten, es sei durchaus unwahrscheinlich, dass die Könige ihre geheimsten Pläne auf offener Strasse besprächen. Darauf antwortet Giraldi, dass in einem solchen Falle die Scene, auch wenn sie eine Stadt vorstelle, nicht anders zu betrachten sei, als die geheimsten Gemächer der Fürsten. Denn *die Darstellung verlange es so.* Damit sagt Giraldi ausdrücklich, dass ein Scenenwechsel nicht stattfinden dürfe, und man sich daher auf derselben Scene Dinge als geschehen denken müsse, die eigentlich an einem anderen Orte vor sich gehen sollten, *perche cosi ricerca la rappresentazione.*[3]) Wir sehen daraus, dass Giraldi die Ortseinheit nicht an sich für notwendig hält, denn sonst hätte er sie gewiss auch in seinen *Discorsi* erwähnt; sie ist ihm nur ein Mittel zur Erleichterung der Darstellung.

Da die *Discorsi* nach der Absicht des Verfassers eine Anleitung zur Dichtkunst sein sollten, so erteilte er auch dem

---

[1]) Siehe oben, p. 65.

[2]) In der *Arrenopia.* Siehe unten, p. 119.

[3]) *Didone,* Epil., Trag. I, 152. (Anhang, p. 165f.). — Vgl. damit die Ausführungen Manzoni's in der *Prefazione zu Carmagnola*, in Opp. I, XXXI.

Dichter zweckdienliche Winke und Ratschläge. Um alle Unzukömmlichkeiten zu vermeiden, möge der Dichter eine Handlung wählen, welche leicht in einem Tage oder etwas mehr zu Ende geführt werden könne; denn dieser Zeitraum werde durch die 3—4 Stunden der Aufführung repräsentiert.[1])

Giraldi kommt, wie wir sehen, ebenso wenig wie der unbekannte Verfasser des oben erwähnten *Giudizio* über die Zeiteinheit hinaus. Dass sie Gesetz sei, erkennen beide an. Und um vor allzu freier Ausnützung ihrer Ratschläge zu warnen, lenken sie wieder ein und empfehlen dem Dichter, möglichst im Rahmen eines Tages zu bleiben.

Giraldi selbst hat, wie schon erwähnt,[2]) in einigen seiner ersten Stücke die Zeit der Handlung auf zwei Tage ausgedehnt, dann ist er aber wieder zur alten Praxis zurückgekehrt —, ein Beweis, dass es ihm mit der Annahme der zweitägigen Dauer doch nicht so ganz ernst war, und dass hauptsächlich das Bestreben, seine Stücke mit den Vorschriften des Aristoteles in Einklang zu bringen, ihn zu den in den *Discorsi* entwickelten Ansichten gebracht hatte.[3])

Auch Mutio huldigt in seiner 1551 erschienenen Poetik in Versen ähnlichen Anschauungen. Doch ist er weit entfernt, irgend ein Gesetz aufstellen zu wollen, oder diejenigen zu tadeln, die anderer Ansicht sind als er; er sagt uns nur, welche Art von dramatischer Dichtung ihm am besten gefalle und sich auch den Beifall der Zuschauer errungen habe.

---

[1]) *Discorsi*, p. 213 (Anhang, p. 167).

[2]) Siehe oben, p. 65 und unten, p. 114f.

[3]) Canello, l. c., p. 231: „*Tutto preoccupato dalle sue opere drammatiche, egli cerca di conciliare la teoria aristotelica colla pratica propria.*" Vgl. auch Bilancini, l. c., p. 42: „*Ammette il Giraldi naturalmente le regole aristoteliche e secondo la poetica d'Aristotile definisce e distingue le varie parti della tragedia: ma non senza fare però qualche strappo a quelle regole, o meglio all' idee del tempo sulla poetica. Così egli contrariamente alla famosa unità di tempo che prescrive un volger di sole, egli sull' essempio dell' Ercole, dell' Ecuba, della Fenicie di Euripide crede che si possa fare in modo che „l'azione tocchi alquanto di due giorni". Questo in teoria, ma in pratica poi lo strappo sarà anche maggiore, nè andrà salva l'unità di luogo che teoricamente almeno è rispettato.*"

Dies ist aber nicht etwa eine Tragödie oder eine Komödie, deren Handlung nur wenige Stunden umfasst, sondern eine zweiteilige Komödie, die zu je 5 Akten, an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt wird. Die ganze Handlung beansprucht die Zeit von zwei Tagen, so dass also in jeder einzelnen Aufführung im Grunde die Zeiteinheit gewahrt bleibt. Auch die Einheit der Handlung ist beobachtet, denn *una sola fauola*, eine einzige Handlung, füllt die zwei Abende aus.[1])

Nun entspricht eine derartige zweiteilige Komödie, deren Handlung zwei Tage umfasst, durchaus nicht den Gesetzen, welche die Kommentatoren aus Aristoteles herausgelesen haben. Wenn trotzdem selbst gelehrte Dichter, wie Ariost, — denn von einer seiner letzten Komödien ist die Rede, — sich solche Abweichungen von den anerkannten Gesetzen erlaubten, so beweist uns dies, wie schwer sie die Fesseln empfanden, und wie sie dieselben auf eine plausible Weise zu lockern suchten, ohne jedoch den Mut und die Kraft zu haben, sie kurzweg abzustreifen.

Von Giovan Battista Gelli[2]) liegt uns aus dem Jahre 1551 eine Äusserung in seinem *Ragionamento intorno alla lingua* vor, worin er seiner Genugthuung darüber Ausdruck gibt, dass jetzt nicht mehr wie früher das ganze Leben eines Mannes oder Handlungen von 25- oder 30 jähriger Dauer in 2 oder 3 Stunden dargestellt würden.[3]) In diesen 2 oder 3 Stunden der Aufführung dürfen nur, wie er schon einige Jahre vorher, in der Vorrede zu der 1543 erschienenen Komödie „*La Sporta*“[4]) bemerkt hat, die Ereignisse eines Tages zur Darstellung kommen.[5]) Von einer Überschreitung dieses Zeitraumes hören wir bei Gelli nichts.

---

[1]) *Poetica*, fol. 73a (Anhang, p. 167 f.).

[2]) Vgl. über Gelli die Notizen in der Ausgabe seiner Werke, Florenz. 1855. — Ferner Gaspary, l. c., p. 600; Morandi, *Le Unità Drammatiche*, p. 169, Anm. 1.

[3]) *Ragionamento* etc., p. 311 (Anhang, p. 168).

[4]) Nach Gaspary, l. c., p. 600 erschien die *Sporta* 1548. In den beiden mir vorliegenden Ausgaben der Werke Gelli's (Milano. 1804, vol. III, p. VII und Firenze. 1855, p. XI) ist jedoch 1543 als Druckjahr angegeben. Riccoboni, *Th. it.* I, 149 setzt sie in das Jahr 1550.

[5]) *La Sporta*, Widm., p. 323 (Anhang, p. 168). — Über die

Im Jahre *1554* erschienen ausser den schon besprochenen *Discorsi* Giraldi's noch zwei Werke, die sich mit poetischen Theorien befassen, die *Dialogi della Inventione Poetica* von Alessandro Lionardi, und die *Romanzi* von Giouan Battista Pigna.

In den ersteren findet sich hinsichtlich der Zeiteinheit nur die kurze Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie auch in der Zeitdauer einander ähnlich seien, da beide eine Handlung von der *Dauer eines einzigen Tages umfassen.*[1]) Lionardi hält sich also wie Trissino an den Text des Aristoteles, ohne eine Beschränkung oder Erweiterung der dort festgelegten Zeitdauer zu versuchen.

Pigna's Ansichten dagegen ähneln den Anschauungen Giraldi's,[2]) wenn er auch nicht ganz so weit geht. Er gesteht der dramatischen Handlung eine Dauer von *einem, höchstens einem und einem halben Tage* zu.[3]) Gründe für seine Annahme führt er nicht an; er spricht vielmehr wie von einer allgemein anerkannten Thatsache.

Dass die Dichter sich mit der Regel von der Zeiteinheit in der von den Kunsttheoretikern um die Mitte des 16. Jahrhunderts vertretenen Form ganz gut abfanden, zeigen die sich immer mehrenden regelmässigen Tragödien. Die Dichter empfanden in dieser Form das Drückende der Fessel weniger; die Zeiteinheit wurde nicht mehr als Hemmnis, sondern als Prüfstein für das Genie betrachtet und Pigna sah in der Zeitbeschränkung sogar einen Vorzug der Tragödie vor dem Epos.

Aus Pigna's Bemerkung über die verschiedenen Scenerien schliesst Otto, dass er dabei an Scenenwechsel auf der

---

Sporta, deren eigentlicher Verfasser Macchiavelli sein soll, vgl. Gaspary, l. c. II, 600.

[1]) Dialogi, p. 65 (Anhang, p. 168).

[2]) Pigna beschuldigte Giraldi des Plagiats an seinen *Romanzi*. Vgl. darüber Varchi, *L'Ercolano*, p. 393f.; Barotti, *Mem. istor.* I, 394f., II, 181; Gaspary, l. c. II, 548f.; Canello, l. c., p. 306. — Drei Briefe, welche die Priorität der *Discorsi* Giraldi's beweisen, sind abgedruckt in der Ausgabe der *Discorsi, Bibl. rar.* LII, Parte II, 153ff.

[3]) *Romanzi*, p. 37 (Otto, l. c., CVIIIf.).

Bühne gedacht habe.[1]) Dies ist unseres Erachtens durchaus nicht notwendig, und auch nicht wahrscheinlich.

Pigna erwähnt allerdings auf p. 110 seiner *Romanzi* drei Arten von Scenen, die königliche (*reale*), die volkstümliche (*popolaresca*) und die Naturscene (*selvaggia*).[2]) Er sagt aber nirgends, dass diese drei Scenen in einem Stücke vereint seien. Unter den uns bekannten Tragödien befindet sich keine einzige, deren Handlung eine Vereinigung dieser drei Scenen erfordern würde. Und selbst wenn die „königliche" und die „volksmässige" Scene in einem Stücke vorkommen, so braucht man dabei durchaus nicht notwendigerweise an Scenenwechsel zu denken. Der Hauptplatz vor dem Königspalaste entspricht der *scena reale*, auf der allein die hochgestellten Personen sich bewegen; die dahin führenden Seitengassen stellen die *scena popolaresca* vor, in der das gewöhnliche Volk seinen Platz hat und kleine Episoden sich abspielen.

Unserem Ermessen nach hat Pigna mit dieser Bemerkung nicht einen Scenenwechsel im Auge, sondern die drei Arten dramatischer Dichtung, welche die einzelnen Scenen erfordern. Der Tragödie entspricht die *scena reale*, der Komödie die *scena popolaresca* und der Pastorale die *scena selvaggia.*[3])

Wie Giraldi und Pigna, so huldigt auch Minturno in Bezug auf die Zeiteinheit einer freien Auffassung. Seine *Poetik* erschien zuerst im Jahre *1559*[4]) *in lateinischer, und 1563*

---

[1]) l. c., p. XXVIII. — Über Pigna vgl. besonders: Barotti, *Mem. istor.* II, 177 ff.

[2]) *Romanzi*, p. 110 (Otto, l. c., p. CIX).

[3]) Cf. Giraldi, *Discorso sulle Comedie* etc., in: *Bibl. rara*, LII, Parte II, 109: „*Dee nondimeno procurar il poeta di fare che si scopra ... scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica. A quella conviene la popolaresca, a questa la magnifica e reale.* — Vgl. auch Ribbeck, *Gesch. d. röm. Dicht.* I, 55, und *Die röm. Trag.*, p. 653 f., wo er von der *scaena tragica, scaena comica* und *scaena satyrica* spricht. — Vgl. noch Flechsig, *Die Dekorat. der mod. Bühne* etc., p. 76; er erwähnt, dass in Serlio's *Architettura* drei Scenenentwürfe (je einer für die Komödie, die Tragödie und das Satyrdrama) abgebildet seien.

[4]) Die 1553 in der Akademie von Florenz gelesenen *Lezioni della*

in italienischer Sprache. Uns liegt die italienische Ausgabe vor.

„Wer die Werke der besten alten Autoren prüfen will, wird finden, dass die zur Darstellung kommende Handlung sich in einem Tage vollzieht oder den Zeitraum von 2 Tagen nicht überschreitet. Die epische Handlung ist länger und umfangreicher, umfasst aber nicht mehr als ein Jahr." [1])

Wie Giraldi beruft sich auch Minturno auf das Beispiel der besten griechischen Dichter, welche nach seiner Ansicht die Handlung bis zu zwei Tagen ausgedehnt haben.

Dagegen möchte Minturno die Dauer der epischen Handlung auf ein Jahr beschränken. Aristoteles und seine Erklärer und ebenso die Vorgänger Minturno's haben an der unbeschränkten Dauer der epischen Handlung, infolge ihres erzählenden Charakters, festgehalten. Doch hatte schon Madius Neigung gezeigt, die Unbegrenztheit des Epos nicht im allerweitesten Sinne zu fassen. Ihm schien die Forderung einer in sich abgeschlossenen Handlung und einer unbeschränkten Dauer dieser Handlung nicht recht zusammen zu passen.[2])

Minturno aber war es vorbehalten, der Handlung des Epos eine Zeitgrenze zu ziehen, über die sie, nach seiner Ansicht ebensowenig hinausgehen durfte, wie die Tragödie über den Zeitraum von zwei Tagen.

D'Aubignac hat später in Frankreich die gleiche Forderung aufgestellt.[3])

Auch einen Hinweis auf die *Ortseinheit* finden wir bei Minturno. „Das Epos erzählt, sagt er, viele Dinge, die sich zu gleicher Zeit und auch an verschiedenen Orten zugetragen haben . . . . ., dies kann aber weder die Tragödie noch die Komödie thun, ohne den Zuschauern langweilig zu werden,

---

Poesia des Benedetto Varchi (gedr. 1590) enthalten über die Einheiten der Zeit oder des Ortes nichts.

[1]) *Poetica*, p. 71 (Anhang, p. 169).

[2]) Siehe oben, p. 38.

[3]) Siehe oben, p. 38.

welche nicht gerne erzählen hören, was auf dem Theater nicht dargestellt werden kann."[1])

Daraus geht hervor, dass Minturno einen Ortswechsel auf der Bühne nicht für statthaft hält.

Eine eigenartige Stellung unter den Poetiken nimmt die im Jahre *1561* in Lyon erschienene *Poetik* des Julius Caesar Scaliger ein.[2]) Schon ihre Abfassung in lateinischer Sprache kennzeichnet sie als das Produkt eines Gelehrten, und der Inhalt zeigt uns vollends, dass er sich um die poetischen Erzeugnisse seiner Zeit herzlich wenig gekümmert, überhaupt von den Anforderungen, welche die Wirklichkeit an einen Dichter stellt, keine Ahnung gehabt hat.[3])

Schulmeisterlich in ihrer ganzen Einteilung und im trockensten Lehrtone ausgeführt, dabei aber doch noch das lesbarste seiner Werke[4]), fusst diese Poetik mehr auf Seneca, den er den berühmtesten Griechen mindestens gleichstellt,[5]) als auf den griechischen Tragikern und auf Aristoteles.

Die Regel von der Zeiteinheit finden wir bei ihm weniger klar ausgedrückt als bei seinen Vorgängern. Das Hauptgewicht legt er auf die *Wahrscheinlichkeit.* „Die Handlung ist so zu führen und anzuordnen, dass sie möglichst der Wahrheit sich nähert . . . Die meisten Menschen, sagt er weiter, hassen die Lüge. Daher missfallen mir jene Kämpfe, oder Belagerungen, welche bei Theben in 2 Stunden zu Ende geführt werden. Auch darf ein verständiger Dichter nicht jemanden in einem Augenblicke von Delphi nach Athen, oder von Athen nach Theben reisen lassen. So wird bei Aeschylus Agamemnon getötet und gleich begraben, und zwar so schnell, dass der Schauspieler kaum Zeit zum Atmen

---

[1]) *Poetica,* l. c., p. 24 (Anhang, p. 168 f.).

[2]) Cf. Otto, l. c., p. XXVIII, wo das Wichtigste über die Ansichten Scaliger's betreffs der Einheiten bereits hervorgehoben ist. Ferner Borinski, l. c., p. 8 ff.

[3]) Mesnardière, l. c., *Disc. prélimin.*: «*La Poëtique de l'Escalle n'est faite que pour les plus doctes*».

[4]) Nisard, *Gladiateurs* I, p. 371; Egger, *L'Hellénisme* I. 340.

[5]) Scaliger, *Poetices libri septem,* lib. VI, cap. 6. (Cf. Otto XXVIII, Anm.).

hat. Auch ist es nicht zu billigen, wenn Herkules den Lichas ins Meer wirft. — Denn das kann ohne Verletzung der Wahrheit nicht dargestellt werden. Es ist also *eine Handlung von möglichst kurzer Dauer* zu wählen, und diese auf möglichst mannigfache und abwechselnde Weise zu Ende zu führen."

Scaliger zeigt nun an einem Beispiele, wie es zu machen sei; da Tote nicht auf die Bühne gebracht werden können, so solle man deren Geister einführen. „So erscheint bei Ovid Ceyx der Halcyone. Will man aus diesem Stoffe eine Tragödie machen, so darf man nicht mit der Abreise des Ceyx anfangen. Denn da *die darzustellende Handlung und die Darstellung selbst* (beides liegt in *scenicum negotium*) *sich in 6 bis 8 Stunden vollziehen*, so ist es nicht wahrscheinlich, dass ein Sturm ausgebrochen, und das Schiff mitten im Meere, wo vom Lande nichts zu sehen ist, gescheitert ist." [1])

Das Wichtigste, die Dauer der Handlung, erwähnt also Scaliger, wie Otto schon hervorgehoben hat, nur ganz nebenher, „ein untrüglicher Beweis wie selbstverständlich die nur 6—8 stündige Handlung dem Scaliger erschien". [2])

Er hält in seinem Gelehrtenstolze an seiner einseitigen Auffassung fest und findet natürlich an den griechischen Vorbildern, die mit der Theorie, wie er sie sich zurechtgelegt hat, nicht harmonieren, manches zu tadeln. Nur Seneca, der Pedant unter den Dichtern, wie Scaliger selbst unter den Kunsttheoretikern, ist nach seinem Geschmacke.

Scaliger ist der erste, der eine Täuschung des Zuschauers als unmoralisch verwirft; [3]) die natürliche Folge davon ist, dass die darzustellende Handlung nicht länger

---

[1]) *Poetices*, lib. III, cap. 97, fol. 145. (Anhang, p. 169).

[2]) Otto, l. c., p. XXIX.

[3]) Cf. Schlegel, A. W., *Über die Kunst* II, 101: „Jene Forderung der buchstäblichen Täuschung auf's äusserste getrieben, würde alle poetische Form unmöglich machen, denn wir wissen wohl, dass die mythologischen und historischen Personen nicht unsere Sprache geredet haben, dass der leidenschaftliche Schmerz sich nicht in Versen ausdrückt, u. s. w. Welch ein unpoetischer Zuschauer wäre das, der statt mit seiner Teilnahme den Ereignissen zu folgen, wie ein Gefangenwärter die Uhr oder das Stundenglas in der Hand, den Helden des Trauerspiels die Stunden zuzählte, die sie noch zu handeln und zu leben haben".

dauern darf, als die Darstellung selbst. Doch mag Scaliger selbst eingesehen haben, dass es in den meisten Fällen unmöglich ist, die Handlung auf eine Dauer von 3—4 Stunden zu beschränken. Um aber sein Prinzip aufrecht zu erhalten, dehnt er die Zeit der Aufführung bis auf 8 Stunden aus, ohne Rücksicht darauf, ob eine so lange Dauer den Wünschen des Publikums entspricht oder auch nur ohne grosse Unbequemlichkeiten möglich ist.

Freilich sind Scaligers Ansichten noch ungleich vernünftiger als diejenigen Castelvetro's, der ebenfalls Dauer der Handlung und der Aufführung gleichsetzte und doch am 12 stündigen Tage festhielt.[1])

Der Ausschluss jeglicher Täuschung des Zuschauers bedingt natürlich auch eine *Beschränkung der Örtlichkeiten.* Scaliger verpönt ausdrücklich Ortsveränderungen, welche in dem engen Zeitraume nicht ohne Verletzung der Wahrscheinlichkeit vor sich gehen können. Es folgt aber aus seinen Worten nicht, dass er die *Ortseinheit* im Sinne hat, wie Faguet anzunehmen scheint.[2])

So wenig Scaligers pedantische Poetik den praktischen Anforderungen entspricht, die an den Dramatiker herantreten, so traf sie doch den schulmeisterlichen Ton, der den Zeitgenossen imponierte.[3]) Zudem verstand es Scaliger vortrefflich, sich mit dem Nimbus der Unfehlbarkeit zu umgeben, wozu übrigens auch seine unbestritten grosse Gelehrsamkeit ihr Teil beitrug. Die allgemeine Hochachtung, die ihm als Gelehrten gezollt wurde, hat auch seiner Poetik zu dem Ansehen verholfen, das sie nahezu zwei Jahrhunderte lang in Italien, Spanien,[4]) Frankreich[5]) und Deutschland[6]) genossen hat.

---

[1]) Siehe oben, p. 42 f.

[2]) Faguet, *La Tragédie française*, p. 47: «*Sur l'unité de lieu Scaliger n'est pas formel; mais il me semble qu'on entend néanmoins très clairement ce qu'il en pense*».

[3]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 11.

[4]) Zeugnis davon gibt das Urteil Pinciano's, *Philos. antig.* (1596), *Al Lector: „Yo digo del Scaligero, que fue un doctissimo varon, y para*

Trotzdem aber drang seine in der Poetik ausgesprochene Ansicht über die Zeiteinheit in Italien nicht durch. Denn die Kunsttheoretiker hielten im Prinzipe immer am natürlichen Tage fest, wenn auch unter dem Einflusse Scaliger's und der genannten Kommentatoren die Zeit nicht mehr über einen Tag hinaus ausgedehnt und als Ideal eine möglichst kurze, mit der Aufführungszeit sich deckende Handlung hingestellt wurde.[1])

Die im Jahre 1564[2]) verfassten *Discorsi dell'Arte Poetica* von Torquato Tasso, in welchen er sein grosses Epos mit den Regeln des Aristoteles in Einklang zu bringen sucht, sind für uns ohne Interesse, da darin die Einheiten nicht berührt werden. Wichtiger sind für uns die aus dem Jahre 1575 datierenden *Lettere poetiche* desselben Autors, weil er darin hinsichtlich *der Einheit der Handlung* Behauptungen aufstellt, welche von den Anschauungen des Aristoteles sehr abweichen. So sagt Tasso in einem Briefe vom 15. Oktober 1575, dass, wenn die *vnità di molti* in der Tragödie erlaubt sei, sie es um so mehr im Epos sein müsse; für diese Behauptung fehle zwar die Autorität der Dichter, nicht aber die des Aristoteles; doch gäbe es drei Tragödien von

---

instituyr vn Poeta muy bueno, y sobre todos auētajado, mas que eņ la materia del anima Poetica, q̃ es la fabula, estuuo muy falto".

[5]) Cf. Egger, *L'Hellén.* I, 340 f.

[6]) Opitz nennt ihn den „göttlichen Julius Scaliger" (Borinski, l. c., p. 72). — Über Scaliger sind ferner noch zu vergleichen: Graesse, *Lehrb.* etc. III, 678; Hoefer-Didot, *Biogr. gén.*, vol. 43, 448 ff.; Ebert, *Entwicklungsgesch.*, p. 150; Nisard, *Gladiateurs* etc. I, 371 f.; Borinski, *Poetik*, p. 11 ff. und *Epos der Ren.*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr.*, p. 192; Morf, in *Z. f. fr. Spr.* 1897, XIX, 47.

[1]) Die in Venedig erschienenen Schriften: Bern. Tasso's *Ragionamento della Poesia* (1562) u. Bern. Parthenius' *De Poetica Imitatione* (1565) handeln nicht von den Einheiten. — Die von *D'Ancona*, (*Il Teat. Mantov.*, p. 410) erwähnten *Dialoghi in materia di rappresentazione scenica* von De Sommi (1565 od. 1566) und der *Ragionamento sopra le cose pertinenti alla Poetica* von Agnolo Segni (1581) waren dem Verfasser nicht zugänglich.

[2]) Klein, *Gesch. des ital. Dram.*, II, 77. Gedruckt sind die *Discorsi* zusammen mit den *Lettere poetiche* — beide werden von Klein, l. c. II, 77 sehr gelobt — im Jahre 1586 (die uns vorliegende Ausgabe).

Euripides, in denen die Einheit der Handlung eine Einheit vieler sei, nämlich die Phönizierinnen, die Supplikanten und die Trojanerinnen.[1])

Diese von Aristoteles und seinen Erklärern (Castelvetro ausgenommen) abweichende Auffassung ist nur auf das Bestreben Tasso's zurückzuführen, sein eigenes Epos von dem ihm gemachten Vorwurfe des Mangels an Einheit zu reinigen. In wiefern er sich dabei auf die Autorität des Aristoteles zu berufen vermag, sagt er uns allerdings nicht.

In dem gleichen Jahre, wie die *Discorsi* Tasso's (1586) erschienen die *Deca Disputata della Poetica* Francesco Patrici's, eines Gegners Tasso's. Das umfangreiche Werk enthält zwar nichts über die Einheiten, ist aber erwähnenswert, weil der Verfasser sich darin direkt gegen die Autorität des Aristoteles wendet. So polemisiert er in lib. III und IV gegen die Auffassung des Aristoteles, dass die Poesie nur Nachahmung sei, u. s. w.

In dem angefügten *Trimerone* (gegen T. Tasso) citiert er einige schon früher in der *Diffesa dell'Ariosto* [2]) gemachte Äusserungen, von denen die Aristoteles betreffende für uns von Interesse ist. Er hatte nämlich dort, wie er uns nochmals mitteilt, gesagt, „dass die poetischen Vorschriften des Aristoteles nicht geeignet und genügend wären, die Wissenschaft der Poetik zu begründen, noch irgend ein Gedicht darnach zu fertigen; auch wären sie nicht nach der von den griechischen und lateinischen Dichtern eingehaltenen Praxis gemacht.“ [3])

Patrici bestreitet also hier die Kompetenz des griechischen

---

[1]) *Lett. poetiche*, fol. 64b (Anhang, p. 170). — Über das Verhältnis der Theorien Tasso's zu den Lehren des Aristoteles und über die Gegner Tasso's, besonders Salviati, handelt eingehend Di Niscia in dem schon citierten Artikel: *La Gerusalemme Conquistata e l'Arte Poetica di T. Tasso* (in: Propugn. 1889, XXII, N. S., vol. II, Parte I u. II). Über Tasso's Auffassung der Einheit der Handlung siehe besonders ibd. Parte II, 445 ff., woselbst Di Niscia auch die Ähnlichkeit der Ansichten Castelvetro's und Tasso's bezüglich der Einheit der Handlung konstatiert (p. 448).

[2]) Dieses Werk war mir nicht zugänglich.

[3]) *Della Poetica etc., Trimerone*, p. 212 (Anhang, p. 170).

Philosophen als poetischen Gesetzgebers und setzt sich damit in Widerspruch mit den Anschauungen seines Jahrhunderts. Doch ohne Erfolg; Aristoteles' Poetik blieb nach wie vor das unfehlbare Gesetzbuch der dramatischen Dichtkunst, wie sich das aufs deutlichste bei Jason Denores zeigt, der 1588 eine Poetik veröffentlichte.[1])

Im Grunde ist sie nur ein in schulmässige Form gebrachter Kommentar zur Poetik des Aristoteles und handelt in 3 Teilen von der Tragödie, dem Epos und der Komödie.

Über die Zeiteinheit sagt Denores folgendes: „Die Tragödie, welche die Nachahmung einer wunderbaren Handlung durch die Darstellung ist, beginnt in Freude und endigt in Unglück innerhalb des Zeitraumes eines Sonnenumlaufs.“ [2]) Er ergänzt diese Definition durch die Erklärung: „Dadurch, dass die Tragödie in Freude beginnt und innerhalb eines Sonnenumlaufs in Unglück endigt, unterscheidet sie sich am meisten vom Epos und von der Komödie: vom Epos, weil dieses die Verwandlung von Unglück in Glück, aber ohne bestimmte Zeit, zum Gegenstande hat, und von der Komödie, weil in dieser der Schicksalswechsel zwar in dem Zeitraum eines Sonnenumlaufs vor sich geht, aber nicht vom Glück zum Unglück, sondern vom Unglück zum Glück.“ [3])

Denores kommt demnach nicht über Aristoteles hinaus. Ob er mit dem *giro del Sole* einen künstlichen oder einen natürlichen Tag meint, hören wir nicht. Auch darüber, dass Aristoteles selbst eine kleine Überschreitung des Sonnenumlaufs gestattet, schweigt Denores, obwohl er die An-

---

[1]) Die im Jahre 1587 veröffentlichte *Difesa della Comedia di Dante* von Jacopo Mazzoni, enthält auch eine Abhandlung über die Poetik. Doch wird darin die Zeiteinheit nicht erwähnt, da es sich hauptsächlich um die epische Dichtung handelt. In Bezug auf die Einheit der Handlung weicht Mazzoni von Aristoteles nicht ab. — Die *Ragionamenti* (1583), *Particelle Poetiche* (1587) und die *Poetica sopra Dante*, sämtliche von Jeronimo Zoppio, sowie die *Discorsi* von Agostino Michele (1592) und der *Discorso alla Tragedia* von Niccolò Rossi (1590) waren mir nicht zugänglich.

[2]) *Poetica*, fol. 6a (Anhang, p. 170).

[3]) *Poetica*, fol. 7a (Anhang, p. 170).

sichten Giraldi's, Pigna's und Minturno's gekannt haben muss.

Die *Einheit der Handlung* verteidigt Denores gegen Tasso, indem er betont, dass die Handlung nicht einheitlich sei, wenn sie eine Handlung vieler unter einem Oberhaupte sei.[1]) Wir sehen bei Denores schon deutlich den durch die Poetik Scaliger's bewirkten Rückschlag in der Auffassung der Zeiteinheit. Noch mehr tritt dieser Rückschlag bei Buonamici und Ingegneri hervor.[2])

Die *Discorsi Poetici* des Francesco Buonamici,[3]) welche von diesem in der Akademie zu Florenz gehalten und *1597* gedruckt wurden, sind eine Verteidigung des Aristoteles gegen die Angriffe und Auslegungen Castelvetro's. Besonders nimmt er gegen dessen Vermengung der Dauer der Aufführung und der Zeit der Handlung Stellung.[4])

Auf die *Zeiteinheit* kommt Buonamici verschiedene Male zu sprechen. Am Klarsten äussert er sich darüber auf p. 106 f.: „Zwei oder drei Stunden sind das Bild einer Zeit, eines Tages; je mehr allerdings die Zeit der Darstellung und der dargestellten Handlung einander gleich sind, desto leichter kann man sich dieselbe vorstellen, und doch ist es infolge des leichten Vorstellungsvermögens der Zuschauer, welche der ganzen Handlung beiwohnen müssen, kein gar grosser Widersinn, die Handlung eines Tages in wenige Stunden zusammenzudrängen; wenn sie aber von längerer Dauer wäre, könnte man sich dieses schwer vorstellen. Der Zeitraum eines Tages aber ist genügend für eine vollständige Handlung von gebührender Ausdehnung. Da also der Zeitraum eines Tages für die Einbildungskraft keinerlei Schwierigkeit

---

[1]) *Poetica*, fol. 11 b (Anhang, p. 171). — Denores' *Erklärungen zur Ars Poetica des Horaz* enthalten über die Einheiten nur die Bemerkung, dass Aeschylus seine Tragödien nicht in einem Sonnenumlauf zu Ende geführt habe. (... *nam neque tragœdias suas spatio unius solis terminat: ut præcipit Aristoteles, ut reliqua omittamus.* fol. 68 b).

[2]) Diese beiden, sowie der eben besprochene Denores werden weder von Breitinger noch von Otto erwähnt.

[3]) Vgl. darüber Mazzuchelli, l. c. II, p. 2317 f.

[4]) Siehe oben, p. 42, Anm. 6 und *Discorsi*, p. 103 f. (Anhang, p. 171 f.).

bildet und geeignet ist, eine vollständige Handlung von gegebührendem Umfange zu umfassen, so hält sich die dramatische Dichtung an eine Handlung von der Dauer eines Tages, und stellt sie in jener Zeit dar, in welcher sie sich mit der Musik und dem sonstigen scenischen Beiwerk entfalten kann. Und dies ist die natürliche Grenze der dramatischen Handlung, nicht jene zufällige, aus der Gewohnheit und den notwendigen Bedürfnissen der Zuschauer entspringende. Übrigens würde auch der Körper die Unbequemlichkeit von 12 Stunden nicht ertragen; ausserdem spricht Aristoteles nicht von einem künstlichen, sondern vom natürlichen Tage, denn was er „Sonnenumlauf“ nennt, bedeutet, dass die Sonne an den Punkt zurückkehrt, von wo sie ausgegangen ist, und bezieht sich auf die Handlung, nicht auf die Darstellung.“ [1])

Buonamici gesteht also der Handlung die Zeit eines natürlichen Tages zu, d. i. 24 Stunden, wie die meisten seiner Vorgänger. Von einer Überschreitung dieser Zeit, wie sie manche Kunsttheoretiker um die Mitte des Jahrhunderts gestatteten, hören wir bei ihm nichts. Im Gegenteil finden wir Anklänge an Scaliger; er deutet an, dass eine Handlung, deren Dauer sich mit der Zeit der Aufführung decke, vorzuziehen sei, da eine solche Handlung dem Zuschauer die geringste Täuschung zumute und auch die meiste Einheit in sich habe.[2]) Doch weiss Buonamici sehr wohl, dass der Zuschauer keinen Anstoss daran nimmt, wenn er sich in den paar Stunden der Aufführung eine längere Zeit vergangen denken muss. Dass diese Zeit gerade ein Tag und nicht mehr sein dürfe, dafür erbringt Buonamici freilich keinen anderen Beweis, als die Autorität des Aristoteles.

Ähnliche Ansichten über die Zeiteinheit äussert Angelo Ingegneri in seinem *Discorso della Poesia Rappresentativa, 1598.*[3])

Ingegneri steht am Ausgange des 16. Jahrhunderts. Statt

---

[1]) *Discorsi*, p. 106. (Anhang, p. 172 f.).

[2]) *Discorsi*, p. 60: „*La più breve* (sc. attione) *è la più determinata, & tale è quella, che è più vna.*“

[3]) Über Ingegneri ist zu vergleichen Klein, l. c. II, p. 229, der sich sehr lobend über die *Discorsi* ausspricht.

wie seine Vorgänger nur auf das Beispiel der Alten zu sehen, betrachtet er vielmehr die dramatische Litteratur seines Jahrhunderts und zieht gleichsam das Facit aus den theoretischen und praktischen Bestrebungen seiner Zeit. Das Ergebnis ist hinsichtlich der Zeiteinheit folgendes: „Die Handlung kann nach den Meistern der Kunst einen natürlichen Tag, d. i. 24 Stunden umfassen; sie würde aber des höchsten Lobes würdig sein, wenn sie sich in der Aufführungszeit selbst, d. i. in 4 oder 5 Stunden abwickeln könnte.“ [1])

Was Buonamici nur angedeutet hat, spricht Ingegneri aus und vermittelt so zwischen den Theorien eines Scaliger und Castelvetro einerseits, eines Giraldi, Pigna und Minturno andererseits. Seine Forderung entspricht der Praxis der meisten und der besten italienischen Tragiker des 16. Jahrhunderts, welche nur in den seltensten Fällen die Handlung ihrer Stücke über 24 Stunden ausdehnten, sondern sie im Gegenteile, oft unnatürlich genug, in einige Stunden zusammen drängten.[2]) Davon, dass Ari-

[1]) *Della Poesia Rappresentativa*, p. 13 (Anhang, p. 173).

[2]) Siehe unten, p. 148. — In Frankreich steht fast ein halbes Jahrhundert später La Mesnardière auf demselben Standpunkte, wie Ingegneri. „Der Dichter muss wissen, dass eine Handlung desto vollkommener ist, je beschränkter sie ist. Wenn er also geschickt genug ist, alle ihre Teile in der gleichen Stundenzahl unterzubringen, welche zu ihrer Darstellung erforderlich ist, wird er Lob verdienen, vorausgesetzt, dass diese Anordnung die einzelnen Teile nicht verwirrt und verdunkelt. Wenn es ihm aber unmöglich ist, bei einer derartigen Zusammendrängung des Stoffes Verwirrung zu vermeiden, so kann er die Grenzen erweitern und die Handlung bis zur Länge eines Tages von 24 Stunden ausdehnen; und ich werde es sogar billigen, dass er etwas mehr Zeit nimmt, wenn er von dieser Freiheit Gebrauch macht, um irgend eine Episode anzubringen, welche es wert ist, mit einer so geringfügigen Übertretung erkauft zu werden, die wir durch die Praxis der Alten, und den Sinn der Worte des Philosophen entschuldigen können“. (*Poët.*, p. 48; siehe Anhang, p. 174). (Vgl. über La Mesnardière: Egger, *L'Hellén.* II, 101 f., 109; Arnaud, *Théor. Dram.*, p. 152; Borinski, l. c., 156 ff., 208. 215 ff., 217). — Die letztere Ansicht wurde allerdings von Ménage und D'Aubignac, den Theoretikern des starren Klassizismus nicht geteilt, ebenso wenig wie später von Dacier, der eine Ausdehnung der Handlung bis zu 14 oder 15 Stunden *inoüy*

stoteles ausdrücklich eine kleine Überschreitung der Dauer eines Tages gestattet, scheint auch Ingegneri nichts zu wissen.

Von grösster Wichtigkeit ist, dass Ingegneri sich auch über *die Ortseinheit* ausspricht. „Der Dichter, sagt er, welcher daran geht, ein dramatisches Werk zu verfassen, muss sich vorerst die Scene vor Augen stellen und im Geiste die Gebäude, die Ansichten, die Strassen etc. für die Handlung, die er nachahmen will, einteilen, und auch die Personen und ihre Handlungen der Scene genau anpassen u. s. w. Wenn manche, sonst vielleicht zu den besten Tragikern unserer Zeit gehörige Dichter es so gemacht hätten, so würden sich in ihren Tragödien nicht die Schwierigkeiten finden, welche man in manchen von ihnen bemerkt; dass z. B. dieselbe Bühne, welche erst noch den Hauptplatz einer Stadt vorstellte, plötzlich zum feindlichen Lager ausserhalb der Mauern wird. Das erinnert mich an eine Tragödie Sofonisba in Oktavreimen, von einem Dichter, an dessen Namen ich mich nicht erinnere, die ich aber gedruckt gesehen habe; deren Scene umfasst nicht nur Cirta, Carthago und das Vaterland des Massinissa, sondern auch die Stadt Rom und die Residenz des Ptolomäus in Ägypten und verschiedene andere Teile der Welt, und die Personen begeben sich nach ihrem Belieben von einem Orte zum andern, so dass jedesmal, wenn eine der so bewirkten

---

nennt (*Poét.*, p. 68), entsprach aber den Anschauungen Corneille's, welcher nötigenfalls die Handlung bis zu 30 Stunden ausdehnen wollte. Vgl. über Corneille's dramatische Theorien vor allem: Kewitsch, *Sur les théories dramatiques de Corneille*, Progr., Culm. 1865, und Lemaître, *Corneille et la poétique d'Aristote*, 1888. (Cf. Morf in *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, XII, 22); ferner: Andrieux, in: *Rev. Encycl.* XXII, 365ff.; Egger, *L'Hellén.* I, 110ff.; Cosack, *Materialien* etc., p. 263; Arnaud, *Les Théor. Dram.*, p. 265ff.; Borinski, *Poetik* etc., 106, 311f., 314, 321, 365; Stieff, *P. Corneille, seiner Vorgänger und Zeitgenossen Stellung zu Aristoteles.* (Cf. *Vollm. Jahresber.* III, 238.) Auch in Bezug auf die Ortseinheit hat La Mesnardière seine eigenen Ansichten, *Poet.*, chap. XI, 412: «*La Scéne, autrement le Lieu où l'Action a été faite, désignant pour l'ordinaire vne Ville toute entiére, souuent vn petit Païs, et quelquefois vne Maison* . . .» Cf. Borinski, l. c., 215, Anm. 2; vgl. noch Quadrio, l. c., p. 183.

Veränderungen vor sich geht, der Akt schliesst (um die Wahrscheinlichkeit der Zeit einigermassen zu erhalten). Auf diese Weise ist die Handlung — ein sehr seltenes Beispiel — in 15 oder 20 Akte eingeteilt.“ [1])

Ingegneri tadelt also sowohl eine Ortsveränderung, die nicht innerhalb der Zeitgrenzen vor sich gehen kann, als auch jede Ortsverlegung, da ja die Bühne auch immer dieselbe bleibt. Nach den Anschauungen Castelvetro's und Riccoboni's würde eine Verlegung der Scene aus dem Innern einer Stadt vor die Mauern, ins feindliche Lager, keinen Verstoss bedeuten, da dieser Ortswechsel innerhalb der gestatteten Zeit leicht möglich wäre. Ingegneri tadelt aber auch diese beschränkte Ortsveränderung und zeigt damit deutlich, dass er eine Veränderung der Scene überhaupt nicht will. *Damit ist zum erstenmale in Italien die Ortseinheit auch in der Theorie verlangt*, wenn auch nicht so klar wie Jean de la Taille in Frankreich und Sidney in England es thaten. [2])

Wie schon oben angedeutet, gewinnen Ingegneri's *Discorsi* dadurch eine erhöhte Bedeutung, dass der Autor seine Beispiele nicht aus der griechischen und römischen Litteratur wählt, sondern auf die dramatischen Erzeugnisse seines Jahrhunderts Bezug nimmt. Mustertragödien in seinem Sinne sind Trissino's *Sofonisba*, Speroni's *Canace*, Torelli's *Merope* und *Tancredi*, und Venieri's *Hidalba*.[3]) Wir vermissen unter den aufgeführten Tragödien allerdings manches bedeutende und für das 16. Jahrhundert charakteristische Werk, z. B. Martelli's *Tullia*, Pietro Aretino's *Orazia* und die Tragödien Giraldi's, Tasso's *Torrismondo* etc., aber diese letzteren sind eben keine Mustertragödien in Ingegneri's Sinne.

Als Mustertheater gilt ihm das *Teatro Olimpico* in Vicenza.[4])

---

[1]) *Discorsi*, p. 42 f. (Anhang, p. 173 f.).

[2]) Siehe oben, p. 42.

[3]) *Discorsi*, p. 60.

[4]) ibd. p. 63. — Vgl. dazu die interessante Beschreibung dieses Theaters bei Riccoboni, *Theat. ital.* I, 113 ff., woselbst sich auch eine Abbildung der durch Arkaden in 3 Abschnitte geteilten Bühne befindet.

Ingegneri hat seine Aufgabe am Schlusse des Jahrhunderts richtig erfasst. Es kam nicht mehr darauf an, eine Poetik zu schreiben, um den längst allgemein anerkannten Regeln des antiken Dramas zum Siege zu verhelfen; es konnte ihm auch nicht daran liegen, eine eigene Ansicht gegen fremde Angriffe zu verteidigen; er that also, was Aristoteles auch gethan hatte (ohne dass wir ihn im entferntesten mit Aristoteles vergleichen wollen): er berichtete über die Anschauungen der Dichter und Kunsttheoretiker seines Jahrhunderts.

Damit ist die Reihe der italienischen Kunsttheoretiker, soweit sie sich mit den Einheiten befasst haben und uns zugänglich waren, erschöpft.[1])

Im Anschluss an die italienischen Poetiken möge hier nock kurz ein Werk besprochen werden, das besonders im Auslande zu grossem Einflusse gelangte, die im Jahre 1579 in Antwerpen in lateinischer Sprache erschienene Poetik des Viperanus.[2])

In der Auffassung der Einheit der Handlung nähert sich

[1]) Aus dem Ende des 16. Jahrhunderts wäre noch der „*Compendio della Poesia Tragicomica tratto dai* duo Verati“ (Venetia. 1601) zu erwähnen. Vollendet wurde diese Schrift 1599, wie aus der Vorrede, Al Lettore, hervorgeht. Sie ist eine Verteidigung des *Pastor Fido* und unter dem Pseudonym der duo Verati verbirgt sich Guarini selbst. Über die Zeiteinheit findet sich in dieser Schrift nur die allgemeine Bemerkung, dass die Tragödie und die Komödie unter anderem auch die beschränkte Zeit gemeinsam hätten. (p. 6: „*La Tragedia ha di Comune con la Comedia la rappresentazione, con tutto 'l resto dell' aparato, il ritorno, l'armonia, il tempo limito, la fauola dramatica etc....*“) — Vgl. über Guarini: Barotti, *Mem. istor.* II, 204ff.; Bozzelli, *Imitaz. trag.* II, 236ff.; Weinberg, *Das frz. Schäferspiel* etc., (cf. *Giorn. stor.* 1885, V, 293; *Litbl.* 1855, N. 6); Canello, l. c., p. 243; Rossi, *Guarini ed il Pastor Fido,* (cf. *Giorn. stor.* 1886, VIII, 425. *Litbl.* 1891, XI 376ff.); Dannheisser, in: *Z. f. frz. Spr. u. Litt.* 1889, XI, 66ff.; Solerti-Lanza, *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891, XVIII, 178ff. (Cf. *Gröb. Z.* 1892, XVI, 556.) Die im gleichen Jahre erschienenen *Discorsi* von Faustino Summo sind eine Streitschrift gegen den *Pastor Fido,* erwähnen aber die Einheiten nicht. — Die von Tiraboschi, l. c. IV, 268 noch aufgeführte *Topica poetica* des Giannandrea Giglio war mir nicht zugänglich.

[2]) Siehe auch Tiraboschi, l. c. IV, 268.

6*

Viperanus dem Castelvetro, indem er zwar *einer* Handlung den Vorzug gibt, jedoch eine Doppelhandlung nicht verwirft.[1]) Die Zeiteinheit verlangt er in dem freien Sinne Giraldi's und Minturno's, gestattet also eine Ausdehnung der Handlung bis zu einer Dauer von höchstens zwei Tagen [2]) und bekommt dadurch, wie Otto richtig bemerkt, „Fühlung mit der Praxis der lebenden Dichter".[3])

Ebenso, wie mehrere seiner Vorgänger, tadelt auch Viperanus eine der Wahrscheinlichkeit widersprechende Veränderung der Örtlichkeiten. So sei es ganz unwahrscheinlich, sagt er, dass Theseus in einem Augenblicke von Athen nach Theben komme, dort eine Schlacht liefere und dass bald darauf auch schon die Siegesbotschaft eintreffe.[4]) Sein Tadel richtet sich aber keineswegs gegen den Ortswechsel überhaupt, sondern er zieht die Örtlichkeit nur zur Illustration der Zeiteinheit heran.

Die freien Ansichten, die Viperanus über die Einheiten der Handlung und der Zeit äusserte, verhalfen jedenfalls seiner Poetik zu dem Ansehen, welches sie besonders in Spanien genoss. Cueba erwähnt sie neben den berühmtesten Poetiken des 16. Jahrhunderts.[5])

Werfen wir nun noch einen kurzen Rückblick auf die Entwicklung, welche die dramatischen Einheiten unter den Händen der italienischen Kunsttheoretiker genommen haben.

Eine Äusserung aus dem Ende des 15. Jahrhunderts liess erkennen, dass schon vor dem Erscheinen der ersten auf dem griechischen Originale beruhenden Übersetzung der Poetik die Regeln des antiken Dramas, speziell auch die Regel von der *Zeiteinheit* bekannt und, was wichtiger ist, bereits als dramatische Gesetze anerkannt waren. Es haben also weder die Kommentatoren, bzw. Robortellus, wie Otto[6]) annimmt, noch die Kunsttheoretiker das Gesetz von der Zeit-

[1]) *Poetica*, p. 34 (Anhang, p. 174 f.).
[2]) l. c., p. 102 (Anhang, p. 175).
[3]) *Silv.*, p. XXXI.
[4]) *Poetica*, p. 43 (Anhang, p. 175).
[5]) Siehe unten, p. 87.
[6]) l. c., p. XVIII. Siehe oben, p. 35.

einheit proklamiert, sondern es ist vom ersten Augenblicke an, als man es im antiken Drama beobachtet zu sehen glaubte, und dann in der Poetik des Aristoteles scheinbar bestätigt fand, als bindend betrachtet worden.

Ein Beweis hierfür ist vor allem der Protest, welcher noch bevor einer der Kommentatoren oder der Kunsttheoretiker die Zeiteinheit besonders betont hatte, gerade gegen diese Regel erhoben wurde und die Erklärung, dass sie für die neueren Verhältnisse nicht mehr passe.[1])

Nur der anonyme Verfasser des *Giudizio* und Giraldi haben es noch gewagt, ähnliche Ansichten laut werden zu lassen. Es fand sich jedoch in Italien, wie bereits oben (S. 62) bemerkt wurde, kein Geist, der unabhängig genug und fähig gewesen wäre, sich von den rein äusserlichen Formen des antiken Dramas frei zu machen und durch sein eigenes schaffendes Genie in einer zeitgemässen, nationalen Weise bahnbrechend zu wirken. Es blieb Italien allerdings das unerquickliche Schauspiel eines erbitterten Kampfes zwischen Anhängern und Gegnern der antiken Regeln erspart, aber nur zu seinem eigenen Schaden. Ein solcher Kampf in dem Anfangsstadium der modernen dramatischen Litteratur hätte jedenfalls nur reinigend und läuternd gewirkt, wie es ja thatsächlich in Spanien der Fall war, und wir könnten vielleicht heute von einem wirklich nationalen, italienischen Drama sprechen. Doch dazu kam es nicht. Derselbe Giraldi, der erklärte, dass die Regeln des antiken Dramas für moderne Verhältnisse nicht mehr bindend seien —, er kam in seinen eigenen dramatischen Arbeiten wenig oder gar nicht über die missverstandenen Regeln hinaus. Auch für ihn waren die dramatischen Regeln von der Einheit der Handlung und der Zeit Thatsachen, mit denen er rechnen zu müssen glaubte. Die Kommentatoren, die nicht einen Finger breit von dem Wortlaute der Poetik abweichen zu dürfen glaubten — natürlich nur, wo sie selbst nicht anderer Ansicht waren, — trugen das Ihrige dazu bei, die Regeln noch starrer zu machen, als sie es dem Buchstaben nach waren.

---

[1]) Siehe oben, p. 60f.

Die Kunsttheoretiker sträubten sich zwar gegen die von einem Teile der Kommentatoren beliebte Einschränkung der Zeit der Handlung auf die Dauer eines künstlichen Tages. Sie waren meist Männer, welche entweder selber dramatisch thätig waren oder doch die Schwierigkeiten nicht verkannten, welche eine allzu engherzige Handhabung der Zeiteinheit dem Dichter bereiten musste. Daher hielten sie nicht nur am natürlichen Tage von 24 Stunden fest, sondern gingen teilweise sogar noch weiter, indem sie das Aristotelische *μικρὸν ἐξαλλάττειν* bis zur Länge eines weiteren Tages ausdehnten. Doch dies war nur ein kurzes, vergebliches Mühen.

Scaliger, der gefürchtete, für unfehlbar gehaltene Kritiker, erhob die *Wahrheit* zum obersten Gesetze der dramatischen Dichtung. Die Folge davon war die Forderung, dass die darzustellende Handlung nicht mehr Zeit beanspruchen dürfe, als die Aufführung; als äusserste Grenze setzte er für beide 8 Stunden fest. Diese Ansicht, im Verein mit den Theorien der Kommentatoren, von denen besonders Castelvetro ähnlichen Grundsätzen huldigte, blieb nicht ohne Einfluss auf die nachfolgenden Theoretiker. Denn am Schlusse des Jahrhunderts finden wir zwar im Prinzipe die Forderung des natürlichen Tages aufrecht erhalten, aber weder Denores, noch Buonamici, noch Ingegneri sprechen mehr von der Zulässigkeit einer Überschreitung dieser Zeit. Im Gegenteil, Buonamici und vor allem Ingegneri stellen gerade eine solche Handlung als Ideal hin, die den Vorschriften Scaliger's entspricht, deren Dauer sich also mit der Aufführungszeit deckt.

In Bezug auf die *Einheit der Handlung* herrscht Einmütigkeit unter allen Theoretikern; nur Tasso geht in dem Eifer der Selbstverteidigung über Aristoteles hinaus und nähert sich den Anschauungen Castelvetro's.

Auch die *Ortseinheit* tritt in der Theorie allmählich deutlicher hervor. Giraldi und Scaliger verlangen schon eine Ortsbeschränkung innerhalb der vorgeschriebenen Zeit; von den Kommentatoren hatten, wie wir gesehen, Castelvetro und Riccoboni bereits von einer *strettezza di luogo,* bzw. *angustia loci* gesprochen. Ingegneri aber, der wie

schon bemerkt, die von den Dramatikern seines Jahrhunderts geübte Praxis vertritt, spricht sich auch über die *Ortseinheit* deutlicher aus. Er tadelt den Ortswechsel überhaupt; ein und dieselbe Bühne kann nach seiner Ansicht nicht jetzt den einen, und einen Augenblick später einen anderen Ort vorstellen.

Dies ist die Forderung der *Ortseinheit*, allerdings nicht ganz so klar und bestimmt, wie sie schon vorher in Frankreich und England ausgesprochen worden war.

Somit finden wir in Italien am Ende des 16. Jahrhunderts das dramatische Gesetz der drei Einheiten auch in der Theorie schon in der Form, wie es einige Jahre später in Frankreich zur Geltung gelangte.

Die Ansichten der italienischen Kunsttheoretiker fanden auch ausserhalb Italiens die weiteste Verbreitung. Von dem Ansehen, das Scaliger als poetischer Gesetzgeber überall genoss, wurde oben [1]) gesprochen. Minturno wird schon in der 1584 zu Leipzig erschienenen Poetik des Georg Fabricius Chemnicensis lobend erwähnt [2]) und eine Äusserung Cueba's, dem wir die ersten Nachrichten über das spanische Drama verdanken, zeugt von der Bedeutung, die den italienischen Kunsttheoretikern in Spanien beigelegt wurde. In seinem *Egemplar poetico* (ca. 1580) sagt er über die ihm bekannten Poetiken:

> *Escaligero hace el paso llano*
> *con general enseñamiento y guia*
> *lo mismo el docto Cintio y Biperano.*
>
> *Maranta es egemplar de la Poesia,*
> *Vida el norte, Pontano* [3]) *el ornamento,*
> *la luz Minturno qual el sol del dia.* [4])

---

[1]) Siehe oben, p. 74. — Auch Sidney, *Defence* etc., p. 80, erwähnt Scaliger.

[2]) Vgl. Borinski, *Die Poetik* etc., p. 19.

[3]) Petrus Pontanus, von dem 1520 eine *ars versificatoria* erschienen war. (Siehe Borinski, *Die Poetik* etc., p. 14, Anm.)

[4]) Epist. II, p. 40.

C. Die dramatische Dichtung in Italien vor Trissino.

Die Anfänge der italienischen Renaissancetragödie reichen bis in die Zeit des ersten Auftauchens der sogenannten Renaissancebestrebungen zurück. Die erste nach antikem Muster abgefasste Tragödie in Italien und zugleich „die erste Frucht des durch Lovato († 1309) in Padua angeregten Studiums der *Senecaschen Tragödien*"[1]) ist Albertino Mussato's Ecerinis (ca. 1280). Von einer Besprechung dieser sogenannten Tragödie kann hier wohl abgesehen werden, da sie im Grunde nur ein „in senecaische Kleider gehülltes Epos ist".[2]) Die Einheiten der Handlung und der Zeit sind nicht eingehalten.[3]) Der Ort ist „nirgends und überall",[4]) d. h. er ist derart unbestimmt, dass man von einer Ortseinheit kaum reden kann. Auf unsere Beachtung kann also diese Tragödie nur als erster Versuch einer Nachahmung Seneca's Anspruch erheben.[5])

---

[1]) Creizenach, l. c. I, 493f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 11. — Über Lovato vgl. u. a. Novati, *Nuovi Studi su Alb. Mussato*, in: *Giorn. stor.* 1885, VI, 191ff., 1886, VII, 1887, VIII; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 4.

[2]) Cloetta, l. c. II, 68. — Vgl. ibd. p. 29: „Dass Mussato in der *Ecerinis* Seneca nachgeahmt hat, das würden wir aus dem Werke selber leicht entnehmen können, auch wenn uns das Mussato nicht ausdrücklich mehrmals, besonders in der 1. Epistel, versicherte. Aus derselben erfahren wir auch, warum sein Vorbild nur Seneca sein konnte. Zu seinem grössten Bedauern verstand er kein Griechisch, und Sophokles kennt er als das von seinem römischen Nachahmer nicht erreichte Vorbild nur dem Namen nach." Cf. noch ibd. II, 51ff., 61, 74; ferner Peiper, *Die prof. Kom.*, p. 541; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 11.

[3]) Cf. Emiliani-Giudici, *Stor. del Teatr.* I, 189; Cloetta, l. c. II, 66f.

[4]) Cloetta, l. c. II, 67. — Vgl. auch Creizenach, l. c. I, 507.

[5]) Gedruckt findet sich die *Ecerinis* in *Mussato's Opp.*, Venet. 1636, im *Thesaur. Antiq. et Hist. Ital. ed. Graevius & Burmannus* VI², in Muratori, *Scriptt.* X, 785f. und Mich. Minoia, *Della vita e delle opere di A. Mussato*, Roma, 1884, p. 267ff. Bei Muratori X, 687 steht auch eine Abhandlung Mussato's über das Versmass der Tragödien Seneca's, über die Vorzüge der Tragödie etc., doch werden die Einheiten nicht berührt. — Über Mussato sind noch zu vergleichen:

Erst ca. 100 Jahre später begegnen wir einem zweiten beachtenswerten Versuche — dem Achilles — einer Tragödie, welche früher ganz allgemein und auch in unserem Jahrhunderte noch von Bozzelli, Chassang, Emiliani-Giudici, Klein, Geiger, Peiper u. a. ebenfalls dem Mussato zugeschrieben wurde, die aber Loschi aus Vicenza zum Verfasser hat.[1]) Von Mussato's *Ecerinis* unterscheidet sich Loschi's *Achilles* nicht nur durch eine elegantere Sprache, sondern auch durch noch engeren Anschluss an das antike Vorbild, durch die Auffassung und Behandlungsweise des Stoffes.[2]) „Loschi kommt der Ruhm zu, der erste gewesen zu sein, der eine eigentliche Renaissancetragödie dichtete.“[3]) Das Stück wurde vermutlich zwischen 1387 und 1389 (bzw. 1390) verfasst.[4]) Die *Einheit der Zeit* ist darin gewahrt, doch die der *Handlung* und des *Ortes* verletzt.[5]) Dass sich Loschi diese Fessel der Zeiteinheit etwa in Anlehnung an die Poetik des Aristoteles auferlegt habe, ist durchaus unwahrscheinlich, da Loschi kein Griechisch verstand und die lateinische Übersetzung der Poetik von Hermann Alemannus, wie oben (p. 26) angedeutet, im 14. Jahrhundert in Italien vollständig unbekannt war, wie denn überhaupt jene kleine Schrift des griechischen Philosophen „am

---

Emiliani-Giudici, *Stor. del Teatr.* I, 181 ff. u. *Stor. della lett. Ital.* I, 360 ff.; Chassang, *Essais dram.*, p. 41 ff.; Voigt, *Wiederbelebung* etc. p. 18 f.; Geiger, *Renaiss. u. Hum.*, p. 7 ff. — Die von Körting, *Die Anf. d. Ren.-Litt. in Ital.* (= *Gesch. d. Litt. Ital.* III), p. 302 ff. mitgeteilte Liste der zahlreichen über Mussato und seine Werke erschienen Schriften ist von Gaspary, l. c. I, 536 f. und von Cloetta, l. c. II, 11, Anm. 2 u. 222 ff. ergänzt worden. Zu den dort aufgeführten Werken fügen wir noch: Creizenach, *Gesch. des neueren Dram.*, 1893, I, 495 ff.; u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 9 ff.

[1]) Zuerst nachgewiesen von Savi (1821) u. Todeschini (1832). (Siehe Cloetta, l. c. II, 105, Anm. 3; Körting, l. c., p. 343; Voigt, l. c. I, 409, Anm. 3.)

[2]) Genaueres darüber siehe bei Cloetta, l. c. II, 122 ff.; Creizenach, l. c. I, 520 u. Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 15 ff.; vgl. auch Voigt, l. c. I, 505, und Körting, l. c., p. 344 ff.

[3]) Cloetta, l. c. II, 92.

[4]) Cloetta, l. c. II, 106; Creizenach, l. c. I, 518.

[5]) Vgl. darüber Cloetta's Ausführungen, l. c. II, 134 ff.

spätesten die Aufmerksamkeit der italienischen Humanisten auf sich gezogen hat". [1]) Auch sind wir wohl berechtigt, mit Cloetta anzunehmen, dass unser Dichter, hätte er die Poetik gekannt, „etwas sorgfältiger mit der Einheit der Handlung umgegangen wäre, die in seiner Tragödie keineswegs existiert." [2]) Überhaupt muss nach demselben kompetenten Gewährsmanne Loschi's *Achilles* als ein „trauriges Machwerk" bezeichnet werden, als ein „nur durch die Richtung der Zeit zu entschuldigender gedankenloser Abklatsch Seneca's." [3])

Die nächste Tragödie nach antiken Mustern ist Gregorio Corraro's *Progne* (1428 oder 1429). [4]) Sie schliesst sich, nach Cloetta, noch enger an Seneca an, als die seines Vorgängers Loschi. [5]) Die Einheiten der Zeit und des Ortes sind stark verletzt, dagegen ist die Einheit der Handlung gewahrt. [6])

Doch sind diese und alle übrigen dramatischen Versuche des 13., 14. und grossenteils auch des 15. Jahrhunderts für die Regeln von den Einheiten nur von sehr untergeordneter Bedeutung. Denn von einer genauen Befolgung dieser Regeln ist keine Rede, und wo sie beobachtet wurden, ist anzunehmen, dass es in unbewusster Nachahmung des betreffenden Vorbildes geschah.

Überhaupt ist die dramatische Dichtung im 14. und 15. Jahrhundert noch ein sehr vernachlässigtes Gebiet. Wie

---

[1]) Cloetta, l. c. II, 135; vgl. auch ibd. 229 ff.

[2]) Cloetta, l. c. II, 135. — Merkwürdigerweise lobt Chassang, l. c., p. 56, Loschi's *Achilles* wegen der darin beobachteten *„unité d'intérêt"*.

[3]) Cloetta, l. c. II, 147. — Über Loschi's Leben und Werke siehe: Giov. da Schio, *Sulla Vita e sugli scritti di Antonio Loschi*, Padov. 1858, 8°. (Cf. Cloetta, l. c. II, 92; 229 ff.)

[4]) Nach Chassang, l. c., p. 64 soll sie 1400—1410, ja vielleicht noch früher verfasst worden sein. Da jedoch Corraro erst um das Jahr 1411 geboren wurde und er seine Tragödie im Alter von 18 Jahren geschrieben haben soll (Voigt, l. c. II, 409), so ist sie 1428—1429 anzusetzen. — Cf. Cloetta, l. c. II, 150, Creizenach, l. c. I, 522; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 30 ff. Erster Druck Venedig. 1558, 4°.

[5]) Cloetta, l. c. II, 220.

[6]) Cloetta, l. c. II, 216 ff.; Chassang, l. c., p. 67.

Voigt[1]) sehr richtig bemerkt, betrachten die Dichter ihre Dramen fast wie Jugendsünden, an die man sich nicht gerne erinnert, sodass die Erhaltung einiger dieser Versuche nur dem reinen Zufalle zuzuschreiben ist.

Unter solchen Umständen war natürlich an einen Aufschwung der dramatischen Dichtung nicht zu denken. Es kam aber dazu noch ein Grund, der das Aufblühen des Dramas hinderte und auch die Dichter von dessen Pflege abhielt — der Mangel einer thatkräftigen, einsichtsvollen Unterstützung seitens der Fürsten und Vornehmen des Landes. [2]) So lange nicht durch die Freigebigkeit der Fürsten und Grossen theatralische Aufführungen ermöglicht und die dramatischen Werke dem Verständnisse des grossen Publikums nahe gebracht wurden, so lange konnte auf einen lebhafteren Aufschwung der dem italienischen Volksgeiste ohnehin fernstehenden, ernsteren Dichtungsgattung nicht gerechnet werden. Dramatische Aufführungen in unserem Sinne aber fehlten im Mittelalter bis herein ins 15. Jahrhundert gänzlich, wie schon Tiraboschi[3]) und Chassang[4]) nachgewiesen und neuerdings Cloetta[5]) wieder hervorgehoben hat. Die Aufführungen, von denen in mittelalterlichen Werken manchmal die Rede ist, waren nach Cloetta's überzeugenden Darlegungen nur Recitationen mit oder ohne Rollenverteilung. [6]) Erst im 15. Jahrhundert hören wir von wirklichen Aufführungen, und in der 2. Hälfte dieses Jahrhunderts wurden sie häufiger. [7])

---

[1]) *Wiederbelebung* etc. II, 409.

[2]) Chassang, l. c., p. 62: «*Les encouragements manquaient de la part des princes, et la forme savante de ces pièces en langue latine n'était pas propre à les rendre populaires.*»

[3]) *Storia* etc. IV, 419 ff.

[4]) *Essais dram.*, 116 ff.

[5]) l. c. II, 69 f., 221.

[6]) l. c. I, 127 ff.

[7]) Über dramatische Aufführungen an italienischen Fürstenhöfen erfahren wir viele interessante Einzelheiten in der sehr anregenden Dissertation Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*, 1894. — Über die sog. *Sacre Rappresentazioni* berichtet am eingehendsten D'Ancona, in seinen *Origini del teatro italiano.* Nachträge hiezu siehe bei Ghinzoni, *Alcune Rappresentazioni in Italia nel secolo* XV, in: *Arch. stor. lombard.* 1893, X, ser. sec., p. 958—967.

Pomponius Laetus soll in Rom zuerst Aufführungen klassischer Stücke, hauptsächlich Komödien von Plautus und Terenz, veranstaltet haben.[1]) Daneben wurden aber bald auch neuere Nachahmungen und selbständige Versuche vorgeführt. Kunstsinnige Fürsten nahmen sich, wenn auch manchmal nur aus Prunkliebe und um sich den Anschein gelehrter Bildung zu geben, des aufstrebenden Dramas an, so die Gonzaga in Mantua[2]) und die Herzoge von Ferrara, besonders Hercules I.[3]) und später Alfons I., welch letzterer im Jahre 1532 in seinem Palaste das erste ständige Theater nach den Plänen Ariost's einrichten liess,[4]) in welchem antike Komödien im Originale oder in der Übersetzung mit modernen Nachahmungen wechselten. Ferrara wurde der Mittelpunkt, von dem aus sich der Geschmack an den dramatischen Werken der Alten über Italien und darüber hinaus verbreitete. Der Hof der Sforza in Mailand[5]) folgte dem Beispiele der Este in Ferrara und bald gab es an keinem italienischen Fürstenhofe mehr ein Fest ohne theatralische Aufführung.[6]) Unter kunstsinnigen Päpsten, besonders unter Leo X., machte Rom Ferrara seinen Ruhm als Kunstcentrum streitig.[7])

---

[1]) Chassang, l. c., p. 129ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* I, 248ff.; De Amicis, *L'Imit. class.*, p. 53; D'Ancona, *Orig.* II, 64ff., 73, 352; Gaspary, l. c. II, 211ff.; Flechsig, *Die Dekoration* etc., p. 6, p. 41ff.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 5, Anm. 6. Über theatralische Aufführungen vgl. noch Tiraboschi, l. c. IV, 419ff., Creizenach, l. c. I, 299ff., 318ff., 456, 581. — Stiefel, in *Z. f. rom. Phil.* XV, 211; (er berichtet über den beispiellosen Erfolg, welchen die 1486 (nach Gaspary, l. c. II, 211, 1488) erfolgte Aufführung der *Menaechmi* in Florenz hatte).

[2]) D'Ancona, l. c. II, 349ff.; Flechsig, l. c., p. 25ff.

[3]) De Amicis, l. c., p. 55ff., D'Ancona, l. c. II, 128ff., 236ff., 379ff.; Gaspary, l. c. II, 212; Flechsig, l. c., p. 10ff.

[4]) Über die Errichtung der ersten Theater vgl. Bouterweck, l. c. II, 13, 57f.; Gaspary, l. c. II, 696.

[5]) Chassang, l. c., p. 178ff.; Flechsig, l. c., p. 32ff.

[6]) Chassang, l. c., p. 168ff.; D'Ancona, l. c. II, 64ff., 84ff., 123ff. u. a.

[7]) Signorelli, l. c., III, 87; De Sanctis, *Stor. della Lett. It.* II, 11ff.; Geiger, *Kultur d. Ren.*, p. 282ff.; Flechsig, l. c., p. 41ff.

Mit dem Beginne des 16. Jahrhunderts entstand eine Reihe von Akademien, von denen es sich viele zum Hauptzwecke machten, Komödien aufzuführen und so das Publikum an eine Art regelmässigen Schauspiels zu gewöhnen,[1]) so die Rozzi und Intronati in Siena, die Costanti in Vicenza, die Infiammati in Padua, die Infocati in Florenz etc. Sie eröffneten Theater, in denen auch das ungelehrte Publikum gegen geringes Eintrittsgeld zugelassen wurde. Doch standen die breiteren Volksschichten diesen gelehrten Bestrebungen ziemlich verständnis- und teilnahmslos gegenüber, und es hat sich hier, wie Tieck bemerkt, deutlich gezeigt, dass „keine Aufmunterung von oben, kein Streben der Gelehrten und ausgezeichneten Geister eine Bühne gründen, oder ihr die Richtung geben können, wenn das Volk nicht diese Bestrebungen unterstützt, und dass im Gegenteil diese Anstalt nur wachsen und gedeihen kann, wenn sie vom Volk und dessen Eigentümlichkeit, Kraft und Lust ausgeht.“.[2])

Für die Komödie lagen die Verhältnisse allerdings bedeutend günstiger als für die Tragödie, da sie dem heiteren italienischen Nationalcharakter mehr zusagte.

Während im 14. Jahrhundert die spärliche dramatische Produktion mit Vorliebe sich Seneca zum Muster genommen hatte, waren im folgenden Jahrhunderte die römischen Lustspieldichter in den Vordergrund getreten. Terenz war, wie schon erwähnt, durch das ganze Mittelalter nicht vergessen.[3]) Von Plautus aber hatte man kaum mehr als den pseudoplautinischen *Querolus* (*Aulularia*)[4]) gekannt, bis 1427

[1]) Riccoboni, *Theat. ital.* I, 38f.: «*Dès le commencement du seizième Siécle où l'Italie l'emportoit sur toutes les autres Nations pour la belle Litterature, l'émulation et le goût des sciences aïant formé plusieurs societés de Sçavans, la plûpart de ces Academies soit pour s'amuser, soit même pour tâcher de ramener le Public à un genre de Spectacle plus regulier essaïerent de représenter les Comedies écrites des meilleurs Auteurs, à mesure qu'elles paroissoient.*» Cf. Chassang, l. c., p. 184 ff.; Gaspary, l. c. II, 518f.

[2]) *Dramaturg. Blätt.* (*Krit. Schrift.*, Bd. III, IV) IV, 190. — Vgl. auch Bouterweck, l. c. II, 57f.

[3]) Creizenach, l. c. I, 486; siehe oben, p. 28.

[4]) Cloetta, l. c. I, 4; 73. — Vgl. auch Bahlmann, *Die epischen Komödien* etc., in: *Centralbl. f. Bibliotheksw.* 1893, X, 465, Anm. 3.

Nikolaus Cusanus eine Handschrift der 12 neuen Komödien dieses Dichters aus Deutschland nach Rom brachte.[1]) In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nahm die Komödie einen gewaltigen Aufschwung, der sich zunächst in zahlreichen Aufführungen und Übertragungen lateinischer Komödien [2]) äusserte. Bald versuchte sich der eine und andere Dichter in selbständiger Arbeit. Die gewöhnlich als erste regelmässige Komödie betrachtete *Calandria* [3]) des Kardinals Bibbiena (mit seinem Familiennamen Bernardo Dovizi) wurde nach D'Ancona [4]) schon 1471, nach Riccoboni [5]) 1480 oder 1490, nach Gaspary [6]) zu Anfang des 16. Jahrhunderts (1508 oder 1509) verfasst und 1513 in Urbino und 1514 in Rom aufgeführt, wie Flechsig [7]) nachgewiesen hat. Schon

---

[1]) Creizenach, l. c. I, 572. — Über Plautus-Nachahmungen s. Stiefel, in: *Grö. Z.* XV, 208, Anm. 2; 211, Anm. 1.

[2]) Die Anfänge der Renaissancekomödie fallen noch in das 14. Jahrhundert. Vergerio's *Paulus* (ca. 1370) ist, da Petrarca's *Philologia* verloren gegangen ist, „seit dem Untergange der antiken Welt, das älteste erhaltene Lustspiel nach antikem Muster". (Creizenach, I, 538; Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 17 ff.). Ihm folgten Leonardo Bruni's *Polixena* (ca. 1395; vgl. Gaspary, l. c. II, 210; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 20 ff.) und Alberti's *Philodoxios* (1418), in welch letzterer Komödie nichts vorkommt, „was mit den Einheiten des Ortes und der Zeit unverträglich gewesen wäre". (Creizenach, l. c. I, 546; vgl. auch Chassang, l. c., p. 78 ff.; Gaspary, l. c. II, 188 f.; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 27 ff.). Wir hören aber nichts davon, dass eine dieser Komödien aufgeführt worden wäre. Erst 1444 gelangte ein Dialog Ludovico Ariosto's, des Urgrossvaters des berühmten Dichters, betitelt *Isis*, zur Feier des Karnevals in Ferrara zur Aufführung. (Gaspary, l. c. II, 209, 664; D'Ancona, l. c. II, 132, Anm.; Creizenach, l. c. I, 581; Bahlmann, *Die Erneuerer* etc., p. 44 f.)

[3]) Über die Schreibweise *Calandria* oder *Calandra* siehe Gaspary, l. c. II, 695. — Über die *Calandria* vgl. noch Riccoboni, l. c. II, 109 ff.; Chassang, l. c., p. 185; Geiger, l. c., p. 286 ff.; D'Ancona, l. c. I, 331; Graf, *Studii Dramat.*, p. 83 ff.

[4]) *Origini*, II, 106.

[5]) *Theat. ital.* I, 33, II, 147.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 577.

[7]) *Die Dekoration* etc., p. 39, p. 60 f. u. Anm. 3. — Vgl. auch Klein, l. c. I, 394, u. D'Ancona, l. c. II, 88. Für Geiger, l. c., p. 286, ist es zweifelhaft, ob die 1. Aufführung in Rom oder in Urbino

einige Jahre vorher, 1508 bzw. 1509,[1]) waren die nach Klein[2]) schon 1498 entstandenen Komödien Ariost's *La Cassaria*[3]) und *I Suppositi* in Ferrara zur Aufführung gelangt und im Jahre 1515 wurde die von vielen Kritikern für die „bedeutendste und originellste"[4]) Komödie des Cinquecento gehaltene *Mandragola* (*Mandragora*) Macchiavelli's in Rom aufgeführt, sodass wir demnach das italienische regelmässige Lustspiel noch vor dem Entstehen der ersten regelrechten Tragödie, auf seinem Höhepunkt angelangt sehen.

Doch wenn die Tragödie im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts auch gegen die Komödie in den Hintergrund trat, so war sie doch nicht ganz vergessen; das Vorbild war auch im 15. Jahrhundert noch immer Seneca. Erst gegen das Ende des Jahrhunderts, als die Kenntnis der griechischen Sprache sich in weiteren Kreisen verbreitet hatte, fingen die Gelehrten an, auch der griechischen Tragödie und Komödie ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie erkannten wohl deren Vorzüge, „aber die Macht der Gewohnheit war so gross, dass die Dramen des Sophokles und Euripides in ihrer Neuheit

---

stattgefunden hat. (Durch Flechsig, l. c., p. 39, richtig gestellt). Nach Canello, l. c., p. 233 soll das Stück 1503 und 1508 in Urbino aufgeführt worden sein. Erster Druck Siena, 1521.

[1]) Gaspary, l. c. II, 577; Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[2]) *Gesch. des it. Dram.* I, 276.

[3]) Über die *Cassaria* vgl. die ausführliche Besprechung bei Tréverret, *L'Italie au* XVI. s. II, 48ff. — Ferner De Amicis, l. c., p. 56; D'Ancona, l. c. II, 136, 394; Gaspary, l. c. II, 416; Canello, l. c., p. 239; Flechsig, l. c., p. 39.

[4]) Gaspary, l. c. II, 580. — Vgl. darüber besonders Geiger, l. c., p. 309ff., der (p. 313) ihren dichterischen Wert nicht hoch anschlägt. Ferner: De Sanctis, l. c. II, 139ff., D'Ancona, l. c. II, 139, Graf, l. c., p. 163ff. — Über Macchiavelli siehe noch die Angaben Gaspary's, l. c. II, 695. Ferner: Samosch, *Macchiavelli als Komödiendichter* (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II, 250), Grant, Ch., *Die Aufführungen der Mandragola* etc., in: *Die Nation* IV, 482—484. (Cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* II, 250f.). — Über die Abfassungszeit handelt U. G. Mondolfo, in: *Giorn. stor.* 1897, XXIV. — Über spätere Aufführungen siehe auch noch den wichtigen Artikel von Solerti u. Lanza: *Il teatro ferrarese* etc., in: *Giorn. stor.* 1891, XVIII, 148ff. Cf. *Grö. Z.* 1892, XVI, 556).

Mühe hatten, den alten Ruhm Seneca's zu überwinden, ja ihm auch nur gleichzukommen." [1])

Verhältnismässig spät erst hören wir von Übersetzungen griechischer Tragödien. Einer der ersten Übersetzer war Alexander Paccius, der uns schon als Übersetzer der Poetik bekannt ist. Er übertrug zu Anfang des 16. Jahrhunderts die *Elektra* und den *König Ödipus* von Sophokles, die *Iphigenie in Tauris* und den *Cyclops* des Euripides. [2]) Gegen das Jahr 1530 übersetzte der Bischof Coriolano Martirano eine Reihe von Tragödien der drei griechischen Tragiker und einige Lustspiele des Aristophanes. [3]) Von da ab mehren sich die Übersetzungen griechischer Stücke, [4]) ohne dass daneben Seneca ganz zurückgetreten wäre. Lodovico Dolce übertrug noch um die Mitte des 16. Jahrhunderts einige Tragödien Seneca's ins Italienische. [5])

Mit den Übersetzungen hielten die mehr oder minder getreuen Nachbildungen gleichen Schritt; es sei hier nur Rucellai's *Oreste* [6]) aus dem Anfange des Jahrhunderts erwähnt.

Im letzten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts begegnen wir auch den ersten Spuren eines Einflusses der Poetik des Aristoteles. Wie schon oben (S. 56f.) erwähnt, hebt Carolus Verardus in der Vorrede zu seiner *Historia Betica* (1492) ausdrücklich hervor, dass er die Zeiteinheit gewahrt habe, eine Bemerkung, die wohl auf den Einfluss der Poetik schliessen lässt. Was die *Historia Betica* selbst be-

---

[1]) Chassang, *Essais dram.*, p. 188.

[2]) Chassang, l. c., p. 188; Gaspary, l. c. II, 554. Vgl. auch oben p. 32, Anm. 3. — Über A. Paccius' Stücke siehe noch A. Bartoli, *I Manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze*, Firenze, 1883. (Cf. Gaspary, l. c. II, 693).

[3]) 7 Tragödien: *Medea*, *Electra*, *Hippolitus*, *Bacchae*, *Phoenissae*, *Cyclops*, *Prometheus* und 2 Komödien: *Plutus*, *Nubes*. Ausserdem schrieb er eine Tragödie *Christus*; siehe Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. p. le Prov. Napolet.* 1889, XIV, 591; Signorelli, *Stor. crit.* III, 94; D'Ancona, *Orig.* II, 66, Anm. 3.

[4]) Siehe darüber Chassang, l. c., p. 188, Anm.

[5]) Die Widmung der Tragödien ist datiert vom 11. Jan. 1559. (*Tragedie*, p. 2). Vgl. noch Gaspary, l. c. II, 563f. und unten, p. 128, Anm. 3.

[6]) Siehe unten, p. 108.

trifft, so ist sie keine eigentliche Tragödie, sondern wie der Autor selber sagt, nur eine in dramatische Form gebrachte Erzählung eines geschichtlichen Ereignisses. Sie ist ein Gelegenheitsstück, anlässlich der Feier der Eroberung Granadas, aus der das Hauptmoment, die Übergabe Granadas, herausgegriffen ist. Die Handlung spielt teils im spanischen Lager, teils in der belagerten Stadt. Der Einfluss Seneca's ist deutlich zu erkennen, wenn Verardus auch mehr den Erzählerton des Livius und Sallust nachgeahmt hat.[1]) Ein direkter Einfluss des griechischen Dramas ist wohl nicht nachzuweisen, obwohl Verardus neben den römischen und einheimischen auch von den griechischen Komödien spricht.[2])

Diese dramatische Skizze wurde, wie am Schlusse der uns vorliegenden Ausgabe angegeben ist, am 11. Mai 1492 in Rom aufgeführt,[3]) gehört demnach zu den ersten dramatischen Arbeiten, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Unter dem Namen des Carolus Verardus ist in der uns vorliegenden Ausgabe der *Historia Betica*[4]) noch ein zweiter dramatischer Versuch abgedruckt, zu dem wiederum eine historische Begebenheit die Veranlassung bot. Das Stück führt den Titel *Fernandus Seruatus,* ist aber nur im Entwurfe von C. Verardus, in der Ausführung hingegen von dessen Neffen Marcellinus Verardus,[5]) und entstand auf die Nachricht von einem im Jahre 1492 gegen

---

[1]) Chassang, l. c., p. 139. Dort sind p. 140 auch einige spätere Ausgaben erwähnt. 1. Ausgabe Rom, 1493, 4°.

[2]) *Hist. Bet., Prol.* (Siehe Anhang, p. 162 f.).

[3]) Am Schlusse der *Hist. Bet.* heisst es: „*Acta Ludis Romanis Innocentio octauo in solio Petri sedente, Anno a Natali Saluatoris Mil. CCCCXCII Undecimo Kalendas Maij.*"

[4]) Ohne Jahreszahl und Ort. Am Schlusse der Tragödie *Fernandus Seruatus* heisst es: „*Factum rome Anno Domini Millesimo quadragentesimo Nonagesimo quarto, Die vero decimasexta Mensis augusti.*" Dies ist augenscheinlich das Datum der Ausgabe.

[5]) Gaspary, l. c. II, 211; Cloetta in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.*, 1891, p. 170; Flechsig, l. c., p. 45. — Nach Chassang, l. c., p. 140 und D'Ancona, l. c. II, 68 wurde das Stück, wie die *Hist. Bet.*, 1492 in Rom aufgeführt. Cloetta, *Litbl.* 1891, p. 170 setzt das Stück in das Jahr 1493.

Ferdinand von Aragonien in Barcelona versuchten, aber glücklich vereitelten Attentate.

Das Stück zeigt unzweifelhaft klassische Einflüsse, wie dies von Cloetta, gegenüber den irrtümlichen Behauptungen Chassang's,[1]) D'Ancona's[2]) und Gaspary's[3]) neuerdings mit Recht hervorgehoben worden ist.[4]) Verardus selbst deutet in der Vorrede die klassischen Einflüsse klar genug an: „*Eam vt Comedie seu Tragedie solent: ijsdem suffragantibus agi recenserique curaui. potest enim hec nostra vt Amphitruonem suum Plautus appellat: Tragicomedia nuncupari: quod personarum dignitas & Regie maiestatis impia illa violatio ad Tragediam: iucundus vero exitus rerum ad Comediam pertinere uideantur.*“[5])

Fernandus Seruatus ist, wie schon gesagt, ein Gelegenheitsgedicht, ohne poetischen Wert.[6]) Für uns ist jedoch von Bedeutung, dass Verardus (Carolus, bzw. Marcellinus) in beiden Stücken die *Einheiten der Handlung und der Zeit beobachtet;* von der Einheit des Ortes scheint er nichts zu wissen. Doch auch diese Versuche waren wie die des 13. und 14. Jahrhunderts in lateinischer Sprache abgefasst, hatten also, obwohl sie zur Aufführung kamen, nur für einen kleinen Kreis einiges Interesse.[7])

---

[1]) *Essais dram.*, p. 140.

[2]) *Orig.* II, 19, 68.

[3]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 211.

[4]) *Litbl.* 1894, p. 405.

[5]) *Fernandus Seruatus*, Vorrede.

[6]) D'Ancona, l. c. II, 68 nennt die beiden Stücke „*qualche cosa di mezzo fra le tragedie latine e le Sacre Rappresentazioni*“. — Signorelli, l. c. III, 57 lobt den *Fernandus Seruatus* wegen seiner Regelmässigkeit und eleganten Sprache in übertriebener Weise: „*Questa mescolanza poco plausibile è compensata dall' unità dell' azione, che è condotta regolarmente nel giusto tempo con gravità, e con facilità e nitidezza, se non con tutta la maestosa eleganza Virgiliana.*“ — Vgl. noch Gaspary II, 211, und Flechsig, l. c., p. 45.

[7]) Vgl. über andere Tragödien des 15. Jahrhunderts Chassang, l. c., p. 77 ff.; Gaspary, l. c. II, 213 ff.

D. Die Einheiten in der regelmässigen italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.[1]

Die erste Tragödie in italienischer Sprache war die *Sofonisba* von Galeotto del Carretto, aufgeführt 1502.[2] Das Stück war mir nicht zugänglich, scheint aber ohne jeden litterarischen Wert zu sein.[3] Ob die Einheiten beobachtet sind, ist uns nicht bekannt. Vielleicht ist diese *Sofonisba* dieselbe, welche Ingegneri wegen der Verletzung der Ortseinheit tadelt.[4]

Da kam Trissino. Er hatte eine sorgfältige Erziehung genossen und unter Leitung der besten Lehrer sich dem Studium der Alten hingegeben, kannte also jedenfalls die lateinischen und griechischen Dramatiker genau und begeisterte sich besonders an dem Beispiele der letzteren. Von der Unzulänglichkeit aller bisherigen dramatischen Versuche überzeugt, erkannte er vor allem, dass die lateinische Sprache, in der die meisten Tragödien abgefasst waren, nicht geeignet sei, die dramatische Kunst zu heben, da sie der Aufführung

[1] Bei diesem Abschnitte kann und will der Verfasser keinen Anspruch auch nur auf annähernde Vollständigkeit machen. Denn einerseits wäre die Zahl der zu besprechenden Tragödien zu gross, andererseits sind viele derselben auf deutschen Bibliotheken nicht vorhanden. Um übrigens ein Bild von der Behandlung der Einheiten in der dramatischen Praxis zu gewinnen, wird es genügen, wenn die *wichtigsten* und zu ihrer Zeit *berühmtesten* Tragödien herausgegriffen werden. Es sollen jedoch alle jene Stücke ausgeschlossen werden, die nur Übersetzungen antiker Tragödien sind, da sie sich natürlich in Bezug auf die Einheiten an ihre Vorbilder und Originale halten. Auch die Komödie konnte, trotz ihrer eminenten, die Tragödie weit überragenden Wichtigkeit, im Rahmen dieser Abhandlung nicht berücksichtigt werden.

[2] Cf. Signorelli, l. c. III, 103; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 251; Gaspary, l. c. II, 215; Canello, l. c., p. 221; Morsolin, *Trissino*, p. 72. — Vgl. auch noch Feit, *Sophon.* etc., p. 2.

[3] Gaspary, l. c. II, 215 sagt, sie sei nur „eine formlose Skizze.“ Cf. auch Morsolin, l. c., p. 72: „*La Sofonisba di Galeotto del Carretto ... si allontanava di tanto dall' uso del teatro da non potersi dire vera tragedia*“. Ähnlich Ciampolini, *La prim. trag. reg.*, p. 620: „*Questo lavoro drammatico ... di tragedia non ha altro che il nome*“.

[4] Vgl. oben, p. 81 f.

vor einem grösseren Publikum hinderlich war.[1]) Sein Bestreben ging nun dahin, diesem Mangel abzuhelfen. „*Pensiero dominante del Trissino fu quello di dare alla letteratura italiana que' generi di poesia di cui avevano lasciato splendidi esempî i Latini e più ancora i Greci.*“ [2]) Er nahm sich also die griechische Tragödie zum Muster und ging daran, eine Tragödie nach den Regeln des Aristoteles zu schreiben. [3]) So entstand die *Sofonisba*, Italiens erste regelmässige Tragödie, ein Ruhm, der ihr trotz aller Mängel, die sie besitzen mag, nicht streitig gemacht werden kann und der auch von Trissino's Zeitgenossen neidlos anerkannt wurde. [4])

Die *Sofonisba* wurde, wie schon Gaspary[5]) angibt und Ciampolini neuerdings (1884) nachgewiesen hat, im November 1515 vollendet und sollte noch im selben Jahre in Gegenwart des Papstes Leo X. aufgeführt werden. Doch kam diese Aufführung aus uns unbekannten Gründen nicht zustande; [6])

---

[1]) *Sofonisba. Widm. an Leo X*: „*Manifesta cosa è, che avendosi a rappresentare in Italia,* (*sc. la Tragedia*) *non potrebbe essere intesa da tutto il Popolo, s'ella fosse in altra lingua, che Italiana composta.*“

[2]) Morsolin, in: *Giorn. stor.* 1884, IV, 438. — Vgl. auch Emiliani-Giudici, *Stor. della lett. ital.* I, 140.

[3]) In der Vorrede zu der erst später verfassten Komödie *I Simillimi* (gedruckt 1548) sagt Trissino selbst: „*Si come ne la Tragedia, o ne lo Eroico cercai di osservare le regole scritte da Aristotile, e mostrate da Omero, e da Sofocle, e da gli altri ottimi Poeti, così ne la Commedia ho voluto servare il modo di Aristofane cioè de la Commedia antica*“. (Opp. I, 328).

[4]) Varchi, *Lezioni*, V, 681: „*Il primo, che scriuesse Tragedie in questa lingua degne del nome loro, fu* (*per quanto so io*) *Messer Giovangiorgio Trissino da Vicenza, la cui Sofonisba è da huomini dottissimi grandissimamente commendata, e da molti ammirata, e io per me quanto alla fauola e ancora in molte cose dell' arte, non saperrei se non lodarla, ma in molte altre parti, e spezialmente d'intorno alla locuzione non saperrei, volendola lodare, da qual parte incominciar mi douesse*“. — Cf. auch Giraldi, *Epilog zur Orbecche*, I, 134:

E'l Trissino gentil, che col suo canto
Prima d'ognun, dal Tebro, e da l'Illiso
Già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno.

[5]) Gaspary, l. c. II, 530.

[6]) Ciampolini, l. c., p. 611. — Vgl. noch Morsolin, l. c.,

schon Giraldi sagt in der Abhandlung, welche sich an seine *Didone* anschliesst, ausdrücklich, dass die *Sofonisba* nicht aufgeführt wurde [1]) und erst im Jahre 1562 erlebte sie in Vicenza ihre erste Aufführung. [2])

Im Gegensatze zu der im 14. und 15. Jahrhunderte eingeschlagenen Richtung nahm sich Trissino, wie schon erwähnt, die griechische Tragödie zum Vorbilde und benutzte

---

p. 76. — Der wenig verlässige Signorelli (cf. Gaspary, II, 694) erzählt, dass die *Sofonisba* schon im Jahre 1514 in Vicenza und Rom mit grossem Prunke aufgeführt worden sei. (l. c. III, 105.) Der gleichen Ansicht ist Feit, *Sophon. übers. u. eingel.* etc., p. 2; Du Méril, *Origines* etc., p. 36, Anm. 1 setzt die erste Aufführung in das Jahr 1515.

[1]) *Didone*, p. 147: „*Ancore che il Trissino sia stato primo di tutti à comporre lodeuole Tragedia, in questa lingua, non fù però introdotta in scena la sua Sophonisba*".

[2]) Morsolin, l. c., p. 76, sagt über diese Aufführung: „*La fama di quella rappresentazione si diffuse così larga per tutta l'Italia, che gli Academici Olimpici, disperando di un uguale successo si astennero per più che tre lustri dal dare nuovi spettacoli.*" — Die erste Ausgabe der *Sofonisba* erschien in Rom 1524, 4°, die zweite ebendort noch im gleichen Jahre; eine dritte, uns vorliegende, mit den von Trissino erfundenen Lettern gedruckt, in Vicenza, 1529, 4°. Über weitere Ausgaben siehe Fontanini, *Bibl. dell' Eloqu.*, p. 464; Allacci, *Dramaturg.*, p. 727. Nach Morandi, *Le Unità Drammat.*, p. 168, Anm. 3, wurde sie von 1524—1595 nicht weniger als 17 mal gedruckt. Noch im 16. Jahrhundert wurde sie zweimal ins Französische übersetzt: in Prosa, mit Chören in Versen und Prosa, von Mellin de St.-Gelais, aufgeführt 1554 (und 1556) in Blois, in Gegenwart der Königin Katharina von Medici. (Cf. Brantôme, *Vie des Dames Ill.*, in: *Œuvres* II, p. 118), gedruckt 1559 in Paris (zuletzt abgedruckt bei Blanchemain, 1873, III, 159 ff.); in Versen von Claude Mermet, Lyon 1584 (nach Morandi, l. c., p. 168, 1583). — Über die Behandlung des gleichen Stoffes in anderen Litteraturen siehe Feit, *Soph. von Trissino*, p. 2 ff., und *Soph. in Sage u. Dichtung*. Vgl. ferner noch: Rossi in: *Vollm.'s Jahresber.* I, 512 ff.; Wenzel, *Aesthet. Studien über Montchrest.* Diss. Weimar. 1885 (cf. *Z. f. fr. Spr.* IX, p. 91 f.; *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1887, VIII, 481 ff.); Fries, *Montchrest.'s Sophon.*, Marburg. 1886 (cf. Koch's *Z. f. vergl. Litt. Gesch.* I, 471 ff.); Andrae, A., *Soph. in der frz. Trag.*, Oppeln. 1891 (cf. *Engl. Stud.* 1895, XXI, 51 ff.); G. Freytag, *Werke*, Bd. XVI. (Über Geibel's *Soph.*) — Über die Quellen von Triss.'s *Soph.* hat noch gehandelt: Hruška: *T.'s Quellen der Soph.* Progr. R. G. Kolin. 1894 cf. *Z. f. ö. Gymn.* 1896. XLVII, 373 f.).

vor allem die *Alkestis* des Euripides;[1]) einige Züge schöpfte er vielleicht auch aus Petrarca's *Africa.*[2]) Die Tragödie Trissino's hat, wie die griechischen, weder Akt- noch Sceneneinteilung. Die Aktschlüsse werden durch Chöre angedeutet. Obwohl der Inhalt bekannt genug ist, so soll derselbe hier doch kurz angedeutet werden, um zu zeigen, wie sich die Handlung in den Rahmen der Einheiten fügt.

Sofonisba, als erbitterte Feindin der Römer, hat in ihrem Hasse gegen dieselben Syphax geheiratet, obwohl sie zuerst mit dem den Römern freundlich gesinnten Massinissa verlobt gewesen war. Syphax führt Krieg gegen die Römer; Scipio befindet sich schon in der Nähe der Hauptstadt Cirta. Syphax ist ausgezogen, um eine letzte Schlacht zu wagen. — Hier beginnt die Tragödie; das soeben Erzählte hören wir aus dem Gespräche Sofonisba's mit Herminia. Sofonisba fühlt sich durch einen Traum,[3]) den sie in der vergangenen Nacht gehabt hat, beunruhigt (Akt I).

Ein Bote bringt der eben aus dem Palaste tretenden Königin[4]) die Nachricht, dass Syphax gefangen sei. Während der Erzählung des Boten sind die Römer, und mit ihnen Massinissa, schon in die Stadt eingedrungen. Massinissa trifft mit Sofonisba zusammen; diese bittet ihn um Schutz gegen die Römer, den ihr Massinissa auch verspricht unter der Bedingung, dass sie sofort seine Frau werde (Akt II).

Der eben ankommende Unterfeldherr Scipio's, Lelio, erfährt vom Chore, dass Massinissa im Palaste mit Sofonisba Hochzeit feiert. Er hält dem heraustretenden Massinissa, der

---

[1]) Siehe Feit, *Soph. v. Triss.*, p. 2.

[2]) Koch, in: *Koch's Zeitschr.* I, 474. — Über Petrarca's *Africa* vgl.: Körting, *Petrarca*, p. 657 ff.; Borinski, *Das Epos der Ren.*. in: *Geiger's Vierteljahrsschr. f. Kult. d. Ren.*, p. 194 ff.

[3]) Der vorbedeutungsvolle Traum ist eine stehende Erscheinung in fast allen italienischen Tragödien des 16. Jahrhunderts.

[4]) Chor: *Eccω, che adhωr adhωr εsce di casa*
E nωn ε bεn anchωr fuor de la porta.

(Nach der Ausgabe Vicenza 1529, mit den von Trissino angewendeten Vokalzeichen: griech. ω für offenes o; gr. ε für offenes e. Vgl. Gaspary, II, 535). Diese Stelle zeigt uns, dass die Scene einen Platz vor dem Palaste vorstellt.

sich weigert, auf sein Verlangen Sofonisba den Römern auszuliefern, seinen Undank gegen seine Freunde vor (Akt III).

Bis hieher hat sich die Handlung, wenn wir die Gespräche und Erzählungen so nennen dürfen, vor dem königlichen Palaste in Cirta abgespielt. Im IV. Akte aber befinden wir uns im Lager Scipio's. Die Gefangenen ziehen an Scipio vorüber und werden in Zelten untergebracht; Syphax wird nicht als Kriegsgefangener, sondern als Freund behandelt. Scipio schickt nach Sofonisba; an ihrer Stelle erscheint Massinissa, der nach langem Weigern dem Zureden und den Drohungen des Siegers nachgibt und seine nunmehrige Gemahlin auszuliefern verspricht (Akt IV). Der letzte Akt spielt wieder vor dem Palaste. Boten melden, dass Sofonisba den ihr von Massinissa gesandten Giftbecher getrunken hat. Sie tritt selbst nochmal auf und stirbt; Massinissa hat noch Vorbereitungen zu ihrer Rettung getroffen; aber es ist zu spät (Akt V). [1])

Aus dieser gedrängten Inhaltsangabe ist ersichtlich, dass die *Einheit der Handlung* streng gewahrt ist. Die *Handlung* nimmt nicht mehr als *höchstens 12 Stunden* in Anspruch; wir finden wenigstens keinerlei Anzeichen für eine längere Dauer. Allerdings ist es sehr unwahrscheinlich, dass Sofonisba, während der Gefangenschaft ihres Gatten, sich sofort zur Verheiratung mit Massinissa entschliesst und dass die Hochzeit sofort vollzogen wird. Doch findet diese unwahrscheinliche und unnatürliche Überhastung wenigstens eine Erklärung in Massinissa's Bestreben, Sofonisba seinen Schutz angedeihen zu lassen, was ihm natürlich am besten gelingen musste, wenn sie seine Gattin war. *Die Einheit des Ortes* ist, wie schon Gaspary [2]) hervorgehoben hat, *verletzt*, indem der IV. Akt in Scipio's Lager spielt. Im übrigen ist, wie fast in allen folgenden Tragödien, die ganze Handlung gewaltsam in einen

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, *Theat. it.* II, 3ff.; Bozzelli, *Della imit. trag.* II, 203ff.

[2]) *Gesch. der it. Litt.* II, 530; cf. auch Morandi, l. c., p. 169, Anm. — Signorelli, l. c. III, 108 (cit. von D'Ancona, *Orig.* II, 171) behauptet, dass die drei Einheiten beobachtet seien; ebenso Ginguené, l. c. VI, 33.

Tag und auf einen Ort, — meistens auf den Platz vor dem Königspalaste —, zusammengedrängt.

Dass Trissino die Einheit des Ortes verletzte, ist uns ein sicherer Beweis dafür, dass er von dieser Einheit, die ja Aristoteles auch nicht erwähnt, noch nichts wusste und eine Ortsveränderung für erlaubt hielt, solange sie sich im Rahmen der Zeiteinheit vollzog.

Obwohl der poetische Wert der Sofonisba gering ist, so wurde sie doch bestimmend für die Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts;[1]) denn alle vorhergehenden Versuche waren so schwach, dass ein Vergleich mit ihnen nur zu Gunsten der *Sofonisba* Trissino's ausfallen konnte.[2]) Bekanntlich war aber diese Richtung eine gelehrte. „Den Vorschriften des Aristoteles, dem Muster der Alten suchte man mit Eifer, mit Peinlichkeit zu folgen; die äussere Regelmässigkeit wurde zur Hauptsache, während die einfache Grösse verschwand, welche sich einst in jenen Formen dargestellt hatte. Die Einheiten werden beobachtet, als selbstverständlich, ohne dass man viel über sie disputiert, der einheitliche Ort ist übrigens meist ein sehr vager und allgemeiner, wie später oft bei Corneille, und sobald man sucht, ihn sich näher zu fixieren, entstehen für viele Vorgänge an ihm die grössten Unwahrscheinlichkeiten. Die Zeiteinheit bedingt die geringe Entwicklung der Handlung, den Beginn mit der Krisis.“[3])

Damit ist eine treffende Kritik der ganzen dramatischen Litteratur des 16. Jahrhunderts gegeben, die in ihrer frostigen Regelmässigkeit das grosse Publikum kalt liess und so den Keim des Todes schon bei ihrem Entstehen in sich trug.

Fast gleichzeitig mit Trissino's *Sofonisba* verfasste sein Freund Rucellai seine *Rosmunda*,[4]) welche ebenfalls im

---

[1]) Gaspary, l. c. II, 550.

[2]) Chassang, l. c., p. 187. Als Vorläuferinnen der *Sofonisba* erwähnt er, ausser der *Sofonisba* Galeotto's, die *Virginia* Accolti's, die *Suzanna* Saeco's, die *Didone* Pazzi's.

[3]) Gaspary, *Gesch. der it. Litt.* II, 550. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 208ff.

[4]) Mazzoni, *Opp. di Rucellai*, Pref., p. XXXI, nennt sie „*una sorella gemella della Sofonisba*“. — Vgl. auch Mazzoni's ergänzende Anm. im *Propugn.*, N. F. III, 15, und Riccoboni, l. c. II, 23f.

Jahre 1515 vollendet wurde. „*Tornare ai Greci,* sagt Mazzoni, der Herausgeber der Werke Rucellai's, *fu il pensiero dell' uno e dell' altro* (sc. del Trissino e del Rucellai) *e vi si adoperarono e nella scelta della favola e nella condotta dell' azione e nella parte formale delle loro tragedie. Per questo e l'uno e l'altro adattano l'argomento ad unità di tempo e di luogo.*" [1]) Letzteres ist allerdings nicht richtig; denn die Ortseinheit ist weder in der *Sofonisba* gewahrt, wie wir gesehen haben, noch in der *Rosmunda,* wie schon Bouterweck hervorgehoben hat. [2])

Rosmunda ist eine Nachahmung von Sophokles' *Antigone,* [3]) wie die Situation der Titelheldin im I. und II. Akte deutlich erkennen lässt. Der Inhalt ist kurz folgender:

Rosmunda will, trotz des strengen Verbotes Alboins, den Leichnam ihres im Kampfe gegen Alboin gefallenen Vaters Comundo nächtlicherweile bestatten (Akt I). Sie wird dabei überrascht und gefangen genommen. Die Leiche ihres Vaters wird ausgegraben und der Kopf Alboin gebracht (Akt II). Alboin lässt aus der Hirnschale des Feindes ein Trinkgefäss machen. In seiner Erbitterung über den Ungehorsam Rosmunda's will er sie töten lassen, auf die Vorstellungen seines Ratgebers Falisco aber zieht er es vor, sie durch Güte für sich zu gewinnen und bietet ihr seine Hand an. Nach längerem Zögern willigt Rosmunda ein, seine Frau zu werden, ohne jedoch ihre Rachegedanken aufzugeben (Akt III). Im folgenden Akte erscheint Almachilde, der Rosmunda schon seit langem treu liebt, und erfährt durch den Chor, dass seine Geliebte eben ihre Hochzeit mit Alboin feiert. Unterdessen hat Alboin beim Hochzeitsmahle im Zelte Rosmunda zum verhängnisvollen Trunke aus der Hirnschale ihres Vaters gezwungen (es wird dies von der Amme erzählt); ausser sich stürzt Rosmunda aus dem Zelte, trifft Almachilde und bespricht mit ihm den Racheplan (Akt IV).

---

[1]) *Opp. di Ruc.*, Pref., p. XXIf.

[2]) *Gesch. der Poes. u. Beredsamk.* II, 94. Cf. Morandi, l. c., p. 169, Anm.; Simone Brouwer, *Intorno alla unità di luogo nella Rosmunda del Rucellai,* in: *Rassegna bibliografica della letteratura italiana,* 1893. I, 246f.

[3]) Gaspary, l. c. II. 552.

Ein Bote verkündet, dass Almachilde Alboin getötet hat, erzählt umständlich die Art des Todes und bringt Rosmunda das abgeschlagene Haupt Alboins (Akt V). [1])

Die Handlung fügt sich nur schwer in den Rahmen der Zeiteinheit; denn sie nimmt mindestens einen vollständigen Tag von *24 Stunden, wenn nicht mehr* in Anspruch. Die *Ortseinheit ist stark verletzt.*

In Akt I bespricht Rosmunda mit ihrer Amme die Ausführung ihres Planes, während der Nacht den Leichnam ihres Vaters zu bestatten, und die beiden machen sich dann auf, um das Vorhaben auszuführen. Es ist also wohl Abend; als Schauplatz des Gespräches ist das Lager Alboins, oder sonst ein Ort in der Nähe des Schlachtfeldes anzunehmen. Im II. Akte befindet sich Rosmunda an der Quelle im Walde, wo, wie ihr im Traume geoffenbart war, die Leiche ihres Vaters lag, und wird bei der Bestattung gegen Morgen überrascht. [2]) Der Ort hat also zwischen Akt I und II gewechselt. Die drei folgenden Akte vollziehen sich im Lager Alboin's, und zwar vor dem Königszelte. [3]) Der Tag ist angebrochen, und die Ereignisse der Nacht werden Alboin gemeldet. Im IV. Akt findet das Festmahl zur Feier der Hochzeit statt, und wir hören im Verlaufe dieses Aktes, dass sich die kritische Scene beim Hochzeitsmahle bereits abgespielt hat, es muss also ein grosser Teil des Tages vergangen sein.

---

[1]) Eine ausführliche Inhaltsangabe gibt Riccoboni, l. c. II, 15ff.

[2]) Akt III, p. 62 erzählt der Bote:

Noi poscia andando al dimostrato loco
C'incontramo in Rosmunda e in altre donne
Che tornavano al bosco con gran fretta
Sul primo a punto rossegiar de l'alba.

[3]) Es ist durchaus nicht nötig, mit Simone Brouwer (*Rass. bibl.* 1893, I, 246f.), auch in den folgenden Akten einen Ortswechsel anzunehmen. Auf der modernen Bühne wäre ein solcher allerdings unerlässlich; im Renaissancedrama aber, im italienischen sowohl wie im französischen, finden wir, wie schon oben des öfteren hervorgehoben wurde, die Handlung auf einen öffentlichen Platz zusammengedrängt, wo die Personen ihren Gefühlen Luft machen, ohne Rücksicht auf unberufene Ohren, die eben nicht hören dürfen, was nicht für sie bestimmt ist.

Im V. Akte wird schon die Ermordung des Königs berichtet, die bei Nacht geschehen ist, wie wir aus der Erzählung des Boten entnehmen.[1]) Wenn wir annehmen, dass die Ermordung sehr früh in der Nacht stattgefunden hat, was nicht recht wahrscheinlich ist, da der König im Schlafe erschlagen wurde, und dass die Nachricht sofort dem darauf schon wartenden Chore überbracht wird, dann ist es möglich, dass die Zeit von 24 Stunden nicht gar viel überschritten wird. Immerhin bleiben noch eine Menge von Unwahrscheinlichkeiten, so die unnatürliche Beschleunigung der Vermählung, für die gar kein Grund vorhanden ist, wie etwa in der Sofonisba, dann der Umstand, dass die Hirnschale, die noch am Morgen im Kopfe Comundo's war, im Laufe des Tages bereits als Trinkgefäss dient u. s. w. Aber ein solch gewaltsames Zusammendrängen von Ereignissen in eine verhältnismässig enge Zeitgrenze findet sich, wie schon erwähnt, in fast allen Tragödien des Jahrhunderts und die *Rosmunda* ist in dieser Hinsicht nicht besser und nicht schlechter als ihre Schwestertragödien.

An poetischem Werte steht sie so ziemlich auf derselben Stufe wie die *Sofonisba*. Schon Varchi[2]) hielt sehr wenig von ihr und auch neuere Kritiker teilen diese Ansicht.[3])

Nach Riccoboni,[4]) Ginguené[5]) und Gaspary[6]) wurde die *Rosmunda* 1516, nach Canello[7]) 1515, statt der

---

[1]) Akt V, p. 104:

> *La giovane età sua, l'oscura notte*
> *Amica sempre de li umani inganni,*
> *E li veli che aveva al capo avolto*
> *Lo trasformaro in guisa che noi stesse*
> *Lo potavam cognoscer con gran pena.*

[2]) *Lezioni*, V, 681: „*Dopo il Trissino fece Messer Giouañi Rucellai, huomo nobilissimo, e di grandissima spettazione, la sua Rosmunda, la quale molti celebrano infinitamente, ma noi non l'hauendo di fresco veduta, non potemo altro dirne, se non che quando già la leggemmo, non ci parue, e massimamente quanto alle parole, degna di tanto grido.*"

[3]) Geiger, l. c., p. 295; Gaspary, l. c. II, 552.

[4]) *Theat. ital.* II, 25.

[5]) *Hist. litt.* VI, 45.

[6]) *Gesch. d. it. Litt.* II, 552.

[7]) *Storia* etc., p. 222, Anm.

zuerst in Aussicht genommenen *Sofonisba*, in Florenz aufgeführt. Diese Ansicht stützt sich auf eine Stelle in einem Briefe Rucellai's an Trissino.[1]) Wie aber Mazzoni[2]) nachgewiesen hat, haben wir keinerlei Anhaltspunkte dafür, dass die Aufführung wirklich stattfand. Gedruckt wurde die *Rosmunda* zuerst im Jahre 1525, einige Monate nach der *Sofonisba*, zur Zeit des Todes Rucellai's.[3])

Die zweite Tragödie Rucellai's *Oreste*, wahrscheinlich erst kurz vor seinem Tode vollendet, ist bedeutend schwächer als die *Rosmunda*, und nur *„una parafrasi dall'Ifigenia in Tauride di Euripide"*, wie Mazzoni sie nennt.[4]) Sie kann also hier übergangen werden.

Die beiden Freunde, Trissino und Rucellai, deren Tragödien trotz ihrer grossen Fehler und Mängel zu den bedeutenderen des 16. Jahrhunderts gehören, waren die Bahnbrecher der gelehrten tragischen Dichtung Italiens.

Das von ihnen gegebene Beispiel fand bald, wenn auch spärlich, Nachahmung. Lodovico Martelli hinterliess bei seinem 1527 erfolgten Tode eine bis auf die Chöre vollendete Tragödie *Tullia*,[5]) welche durch Claudio Tolommei ergänzt wurde.[6])

Inhaltlich ist sie eine Vermengung der *Elektrafabel* des Sophokles mit der Geschichte der Tullia, der Gemahlin des Tarquinius Superbus.[7]) Tullia's Gemahl, Lucio Tarquinio, hat mit seinem Bruder Demarato vor dem Könige

---

[1]) *„Habbiate a mente Sofonisba vostra, che forse Phalischo (personaggio di Rosmunda) farà l'acto suo in questa venuta del Papa a Firenze"*. (*Lettere* III, cf. Mazzoni, *Opp. di Ruc.*, p. XVIII).

[2]) *Opp. di Ruc.*, p. XVIII, und *Noterelle su Giov. Ruc.*, in: *Propug.* 1890, XXIII, N. S. III, 387f. — Cf. auch Morsolin, l. c., p. 76.

[3]) Mazzoni, l. c., p. XXXI. — Mss. und spätere Ausgaben der *Rosmunda* siehe ebendort, p. 261ff.

[4]) *Opp. di Ruc.*, p. LII f. — Cf. noch Bouterweck, l. c. II, 96; Gaspary, l. c. II, 553ff., 693. Über den im *Oreste* behandelten Stoff vergleiche noch die Schrift Heumer's: *Die Sage von Orestes in der tragischen Dichtung*, Progr. Gymn. Linz. 1897.

[5]) Klein, l. c. II, 293. Gaspary, l. c. II, 554 sagt, dass sie vor 1531 entstanden sein müsse, da Martelli damals schon gestorben war.

[6]) Canello, l. c., p. 223.

[7]) Gaspary, l. c. II, 554.

Servio, dem Vater Tullia's fliehen müssen. Nach langer Zeit kehrt er unerkannt zurück (hier beginnt die Tragödie) und tötet mit Zustimmung Tullia's deren Vater und hierauf auch die Mutter und macht sich selbst zum Könige.

Die Handlung beginnt also kurz vor der Katastrophe, welche selbstverständlich nur erzählt wird, und spielt sich vor dem Königspalaste in Rom ab, wie aus dem Eingangsmonologe Lucio's hervorgeht. Auch die Zeitdauer ist dort angedeutet. Lucio steht nämlich unerkannt vor dem Palaste seines Vaters, sieht in der Ferne den Wald, wo die Nymphe Egeria wohnt, den Hügel, wo Romulus und Remus von der Wölfin ernährt wurden und fährt dann fort:

> *Questa è la trista Casa, ove spogliato*
> *Fu mio Padre di vita, et ove or vive*
> *Sicuro e lieto il mio mortal nemico:*
> *E non sa qual per lui s'ordisce impresa*
> *Che finir deesi in questo giorno ancora;*
> *S'a mie voglie il destin non s'attraversa,*
> *E non fa vane sue promesse il Cielo.* (Akt I, p. 3.)

Der Ort bleibt immer derselbe und alle Personen kommen dahin, um ihre Geheimnisse und Pläne dem Chore mitzuteilen. Die Handlung, d. h. die Gespräche, die an ihre Stelle treten, denn von einer wirklichen Handlung finden wir auch keine Spur, nimmt nicht viel mehr Zeit in Anspruch, als die Aufführung selbst.

Die *Tullia* ist eine der ersten Tragödien, [1]) in denen die *drei Einheiten strenge beobachtet sind.* Ein anderes Verdienst kann sie allerdings kaum beanspruchen, obwohl ihr Varchi, abgesehen von der Handlung selbst, begeistertes Lob spendet. [2])

---

[1]) Die der Abfassungszeit nach bedeutend ältere *Didone* von Alessandro Pazzi (Ginguené, l. c. VI, 60, setzt sie in das Jahr 1510) war mir nicht zugänglich. Vgl. darüber Gaspary, l. c. II, 554. — Die übrigen Tragödien Pazzi's, sowie die *Antigone* Alamanni's sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer Stücke.

[2]) *Lezioni*, V, 681 ff. (Siehe Anhang, p. 175 f.). — Vgl. auch Canello, l. c., p. 224: „*La frase e il verso sono oltremodo robusti, e se l'intreccio fosse un po' più chiaro, e meglio esposto in ispecie l'ante-*

Erst nach längerer Pause begegnen wir wieder einem tragischen Dichter, Giraldi Cinthio.[1]) Von seinen neun Tragödien sind die meisten zu Anfang der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts entstanden. Die berühmteste von ihnen und die erste, mit welcher er an die Öffentlichkeit trat, ist die *Orbecche*. Sie scheint auch ihrer Abfassungszeit nach seine erste Tragödie zu sein. Er erwähnt zwar in der vom 20. Mai 1541 datierten und an Herkules II. von Este (Ferrara) gerichteten Widmung der *Orbecche*, bereits die *Altile, Cleopatra* und *Didone*, aber nicht als vollendet, wie Gaspary (II, 558) behauptet, und sagt, dass er sie vorläufig noch bei sich zurückbehalte, bis ihm der etwaige Erfolg der *Orbecche* Mut mache, sie sehen zu lassen.[2]) Doch ist hier offenbar nur von den Entwürfen dieser Tragödien die Rede, denn wir hören an anderer Stelle, dass die *Didone* erst nach der *Orbecche* ver-

---

fatto, che l'autore ha modificato per ottenerne i divisati effetti drammatici, sarebbe questa una tragedia veramente buona." — Gaspary, l. c. II, 554, hält mit Recht nichts von ihr. — Erster Druck der *Tullia* in Martelli's *Opere*, Rom, 1533, 8°. (Apost. Zeno, *Note al Font.* p. 468).

[1]) Über Giraldi ist ausser den bekannten Litteraturgeschichten von Ginguené, Tiraboschi, Klein, Gaspary etc. noch zu vergleichen Barotti, *Memorie istoriche di Letterati Ferraresi*, Ferrara, 1792. I, 390 ff. In neuerer Zeit hat über Giraldi eingehend gehandelt Bilancini: *Giambattista Giraldi e la Tragedia italiana nel sec. XVI*, Aquila. 1890. Diese Schrift erfuhr zum Teil ganz widersprechende Beurteilungen. Rossi (*Vollm. Jahresb.* I, 512) nennt sie eine gute Arbeit, wenn sie auch nicht frei von Schwächen sei („*da troppa importanza alle riforme tentate dal Giraldi . . . non sempre si mostra ben informato*"); Renier (ibd. I, 498) sagt, es sei „eine fleissige und nützliche Arbeit, wenn gleich er (sc. Bil.) weit hinter den heutigen kritischen Forschungen zurück bleibe." Ganz ungünstig wird sie von Stiefel in demselben *Jahresber.* I, 526 beurteilt; nach ihm „befriedigt sie in keiner Hinsicht". Gleich abfällig spricht sich über jene Untersuchung auch Cloetta im *Litbl.* 1891, XII, 169 ff. aus. Wir schliessen uns im Grossen und Ganzen dem Urteile Cloetta's an, denn die Schrift zeigt, dass sein Verfasser nicht einmal die Werke des Autors, über den er urteilen will, gelesen hat. Vgl. noch V. R(ossi), in: *Giorn. stor.* XV, 440 ff. und *Riv. crit. di lett. it.* VII, 9 ff.

[2]) *Orbecche, Widm.*, p. 8: „*Il che se fa, si darà ardire all' altre sue sorelle, Altile, Cleopatra, e Didone, c'hora timide appresso di me stanno nascose, di lasciarsi vedere*".

fasst worden ist;[1]) in der aus dem Jahre 1543 stammenden Verteidigung der Herkules II. gewidmeten *Didone* sagt Giraldi desgleichen von der *Cleopatra*, dass er erst an die Bearbeitung dieses Stoffes gehen werde.[2]) In den das Datum desselben Jahres tragenden *Discorsi intorno al comporre delle Comedie e delle Tragedie* erwähnt er die *Altile*, die *Selene* und *Gli Antivalomeni* und *le „altre“* als Tragödien mit glücklichem Ausgange.[3]) Die erwähnten fünf Tragödien sind also jedenfalls zwischen 1541 und 1543 entstanden, was bei der schnellen Art des Arbeitens Giraldi's nicht zu verwundern ist. Hat er doch, laut eigenem Zeugnisse, die *Orbecche* in weniger als zwei Monaten verfasst.[4])

Die *Orbecche* wurde, wie Giraldi in der Widmung dieser Tragödie selber sagt, im Jahre 1541 zuerst in seinem eigenen Hause, dann am Hofe des Herzogs aufgeführt[5]) und ist demnach die erste regelmässige Tragödie, deren Aufführung wirklich verbürgt ist.

Sie ist eine Schauertragödie in der Manier Seneca's.[6]) Ihr Inhalt ist kurz folgender: Selina, die Gemahlin des Königs Sulmone, hatte mit ihrem eigenen Sohne ein blutschänderisches Verhältnis unterhalten und die beiden waren von der kleinen Orbecche, der Tochter Selina's und Sulmone's überrascht und von dem Kinde in seiner Unschuld und seinem Unverstande unvorsichtiger Weise verraten worden, worauf Sulmone seinen Sohn und Selina getötet hatte. Orbecche ist

---

[1]) *Didone*, p. 148: *„Ritornando alla Didone, che doppò l'Orbecche è nata . . .“*

[2]) *Didone*, p. 157: *„Ma se forse tardarò più nel compor la Cleopatra, che non ho fatto nel comporre le altre due, accusine, prego Vostra Eccellentia, non dirò la fatica c'hora mi soprastà, delle publiche lettioni di Philosophia, ma il gran maneggio che porta questo real soggetto con esso lui, non la volontà mia, prontissima, a sempre seruirla.“*

[3]) *Discorsi* (Neudr. v. Daelli), p. 34. — Gaspary, l. c. II, 558, irrt, wenn er sagt, dass in den *Discorsi* bloss *Gli Antivalomeni* erwähnt seien.

[4]) *Orbecche, Widm.*, p. 5.

[5]) ibd., p. 5.

[6]) Ihr Vorbild ist Seneca's *Thyestes*. Vgl. Gaspary, l. c. II, 555, 557.

nun erwachsen und heimlich mit Oronte vermählt; dieser Verbindung sind 2 Kinder entsprossen. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der Schatten der ermordeten Mutter erzählt im 1. Akte den ganzen Hergang und fordert Rache an der verräterischen Tochter. Der König entdeckt das Geheimnis der Ehe seiner Tochter, tötet Oronte und die zwei Kinder mit eigener Hand und bietet Kopf und Hände des Oronte und die zerstückelten Glieder der Kinder der Tochter als Hochzeitsgeschenk. Orbecche gerät ausser sich vor Schmerz und Wut, ersticht ihren Vater und tötet hierauf sich selbst.[1])

Die *Einheiten der Zeit und des Ortes* sind strenge gewahrt. Der Ort ist, wie immer, der Platz vor dem Königspalaste. Prol., p. 13:

Ecco quest'è l'ampia città reale
Questo è 'l reale palazzo, anzi 'l ricetto
Di morti, e di nefandi, e sozzi effetti . . .

An diesem Platze geht die ganze Handlung vor sich, d. h. sie wird uns erzählt. Hier hält der König seine Beratungen ab und schickt, um mit seinem Consigliere allein zu sein, seine Begleiter ins Haus, z. B. Akt III, Sc. II, p. 53:

Andate voi altri in casa.

Über die Dauer der Handlung finden wir auch eine Äusserung im Stücke selbst:

Akt II, Sc. II, p. 23: sagt der Schatten der Selina:

. . . pria c'hoggi s'attuffi il Sole ne l'onde,
Verranno anch 'essi à le tartare riue
A sostener con me tormenti eterni.

Wie diese Stelle zeigt, soll nach Giraldi's Absicht die Handlung innerhalb eines künstlichen Tages vor sich gehen, wenn es auch durchaus nicht wahrscheinlich ist, dass

---

[1]) Mehr oder weniger genaue Inhaltsangaben bringen Riccoboni, l. c. II, 57 ff.; Ginguené, l. c. VI, 70; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 322 ff.; Gaspary, l. c. II, 556 f.

soviel Grausamkeiten sich in einem Tage abspielen können. Die Einheiten sind demnach in der *Orbecche* genau beobachtet.

Die *Orbecche* ist die berühmteste Tragödie Giraldi's und eine der bekanntesten Renaissancetragödien überhaupt. [1]) Sie wurde typisch für eine gewisse Richtung der italienischen Tragödie des 16. Jahrhunderts.

Dem Stücke folgt ein Epilog „*La Tragedia a chi legge*", worin der Verfasser uns mitteilt, dass er einen neuen Stoff und neue Namen (der Stoff ist genommen aus Giraldi's eigener Novellensammlung betitelt *I Ecatommiti, II* [2],) zu einer neuen Tragödie zusammengeflochten habe. Im übrigen habe er die Alten und besonders Seneca nachgeahmt. [2])

Die Nachahmung Seneca's ist charakteristisch für Giraldi. Seine Vorgänger haben sich die griechischen Tragiker zum Muster genommen, Giraldi greift wieder auf Seneca zurück, der schon zwei Jahrhunderte lang allein auf der tragischen Bühne geherrscht hatte und nun durch ihn zu neuem Ansehen kam. Seiner Bewunderung für Seneca hat Giraldi auch in seinen *Discorsi* Ausdruck verliehen: „*Seneca si è dato alle tragedie con tanta eccellenza, che quasi in tutte egli avanzò (per quanto a me ne pare) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze tutti Greci, che scrissero mai.*"

Die Anlehnung an Seneca zeigt sich schon in der äusseren Form der Tragödie, indem sie Akt- und Sceneneinteilung aufweist, was bei den nach griechischen Mustern gebildeten Stücken seiner Vorgänger nicht der Fall ist. Noch mehr aber lässt die Wahl und Behandlung des Stoffes, das Brutale, die gesuchte Grausamkeit, und die mit Vorliebe in Gemeinplätzen und Sentenzen sich bewegende Ausdrucksweise das römische Vorbild erkennen. [3])

---

[1]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: „*So bene che quando la sua Orbecche fu recitata in Ferrara, ella piacque maravigliosamente, secondo che da due Cardinali, Salviati e Ravenna, che a tale rappresentazione si ritrovarono, raccontato mi fu.*" (*L'Ercolano*, verfasst 1560, gedr. 1570, vgl. Gaspary, l. c. II, 538.) — Vgl. noch Riccoboni, l. c. II, 74 ff., der sie für ein sehr schlechtes Stück hält. Auch Gaspary, l. c. II, 557 f. hält nicht viel von ihr.

[2]) *Orbecche, Epilog*, p. 130 f.

[3]) Rossi, in: *Vollm. Jahresb.* 1890, I, 512: „*Giambattista Giraldi in-*

Nicht in allen seinen Stücken hat Giraldi sich so streng an die Regeln von den Einheiten gehalten wie in der *Orbecche*. Besonders in der *Altile* und der *Didone* geht er, wie schon oben (S. 65) erwähnt, mit der Zeiteinheit ziemlich frei um.

Die *Altile* ist eine der 6 Tragödien,[1]) in welchen sich Giraldi dadurch von der Praxis der Alten entfernt, dass er sie glücklich enden lässt; man könnte sie also wohl, wie er selber sagt, Tragikomödien nennen.[2])

Der Inhalt entstammt wiederum einer Novelle in den *Ecatommiti* und ist kurz folgender:

Norrino nimmt eine angesehene Stellung am Hofe des Königs Lamano von Damaskus ein und hat sich heimlich mit des Königs Schwester Altile vermählt. Durch den Verräter Astano, der selber Altile liebt, erfährt der König von

---

staurava l'imitazione di Seneca, introducendo sul teatro coll' „Orbecche" non soltanto le abitudini sceniche del tragico latino, ma anche le sfrenate passioni, le orribili crudeltà, il fare maestoso del dialogo, le profonde tirate filosofiche." Erster Druck der *Orbecche* Vinegia. 1543. 8°. Weitere Ausgaben siehe Fontanini, l. c. I, 472, und Allacci, l. c., p. 577. Gesamtausgabe der Tragödien Vinegia. 1583. 2 vols. 8° (die uns vorliegende Ausgabe.)

[1]) *Altile, Gli Antivalomeni, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene.* — Bilancini, l. c., p. 35, 43 u. 64 behauptet, nur drei derselben hätten einen glücklichen Ausgang. Schon Cloetta, *Litbl.* 1891, XII, 171 hat ihn wegen dieser Ungenauigkeit mit Recht getadelt. — Die *Altile* steht in der uns vorliegenden, vom Sohne Giraldi's besorgten Gesamtausgabe der Tragödien (1583) an zweiter Stelle. Über die Abfassungszeit ist nichts Genaueres bekannt, als die unzuverlässige Bemerkung in der Widmung der *Orbecche* (siehe oben, p. 110). Jedenfalls ist sie vor 1543 verfasst, da sie in den *Discorsi* wieder erwähnt wird. Solerti und Lanza, *Il Teatro Ferrarese* etc. (*Giorn. stor.* 1891, XVIII, 149) setzen sie nach Bilancini's Vorgang (l. c., p. 28) in das Jahr 1543.

[2]) *Altile, Prol.*, p. 9:

„*Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome*
Hauesse di Tragedia, à piacer vostro
La potete chiamar Tragicomedia,
(Poi ch'usa nome tal la nostra lingua)
Dal fin ch'ella hà conforme à la Comedia
Dopo i trauagli, d'allegrezza pieno."

Cf. auch Verardus, *Fernandus Seruatus*; siehe oben, p. 98.

dem Verhältnisse der beiden, gerät in Zorn und will Norrino in der folgenden Nacht festnehmen lassen (I, 2, p. 14):

> Lam. . . . . *Io vò che questa notte al tardi*
> *Vada à la stanza di Norrino, e lui*
> *Prenda subitamente, e in questa torre*
> *Co' ceppi a' piedi insin diman lo serbi.*

Der Diener Norrino's, Bruno, hat von dem Plane Kenntnis erhalten und beredet nun seinen Herrn zur Flucht, welche mit Einbruch der Nacht bewerkstelligt wird (Akt II).

Am nächsten Morgen meldet der mit der Festnahme Norrino's beauftragte Liscone dessen Flucht (II, 1, p. 49):

> Lisc. . . . . *il Paggio suo*
> *Detto mi hà, che hier sera, bene al tardi,*
> *Col seruo suo si usci fuor di Damasco.*

Der König lässt ihm sofort nachsetzen. Altile ergeht sich in Klagen über ihr und ihres Gemahls Schicksal. Der König wirft ihr mit erregten Worten ihre Schande vor (Akt III).

Norrino hat sich als Hirte verkleidet in einiger Entfernung von der Stadt aufgehalten, ist erkannt und nach heftiger Gegenwehr gefangen worden. Er wird dem Könige vorgeführt, der ihn zum Tode verurteilt. Altile will sich selbst töten (Akt IV).

Lurcone, König von Afrika, ist von Venus im Traume aufgefordert worden, nach Damaskus zu reisen und dort seinen Sohn Ligonio (Norrino) aufzusuchen. Er erscheint in dem Augenblicke als Norrino-Ligonio zum Tode geführt werden soll. Erkennungsscene. Astano tötet sich. Norrino-Ligonio und Altile werden endgiltig vereint (Akt V).

Die Handlung dauert, wie aus der obigen kurzen Analyse ersichtlich ist, und wie Giraldi selber sagt, *beinahe zwei Tage.* [1]) Und auch da ist die Lösung nur durch das Eingreifen der Venus möglich, die den Lurcone veranlasst, gerade am

[1]) *Discorsi*, p. 205 (ed. *Daelli*, II, 10ff.). Cf. oben, p. 65.

kritischen Tage in Damaskus zu erscheinen. Selbstverständlich wählte Giraldi diesen Ausweg, um die Handlung innerhalb zweier Tage zu Ende führen zu können, was aber Bilancini nicht so selbstverständlich zu finden scheint.[1])

Die *Ortseinheit* ist in der üblichen Weise *gewahrt*, indem die Handlung an dem Platze vor dem Königspalaste in Damaskus vor sich geht.[2])

Mit der *Altile* hat Giraldi seine freiere Auffassung von der Zeiteinheit in Praxis umgesetzt. Auch in der *Didone* handhabt er, nach eigenem Zeugnisse,[3]) die Zeiteinheit in derselben Weise, während er in den folgenden Stücken (*Gli Antivalomeni* vielleicht ausgenommen) die Handlung wenigstens scheinbar im Zeitraume eines Tages vor sich gehen lässt.

Die Einheit des Ortes ist sowohl in der *Didone*[4]) als auch in der etwas später fertig gestellten *Cleopatra* beobachtet. Die Handlung dieser letzteren kann wohl in einem Tage untergebracht werden, wenn man annimmt, dass der Tod des Antonius und die Leichenfeierlichkeiten für ihn sich unmittelbar folgen.[5]) Im übrigen sind die beiden erwähnten Tra-

---

[1]) *Giraldi* etc., p. 68: „*Forse l'introduzione di Venere è fatta per spiegare miracolosamente la venuta repentina di Lurcone e di Sethin che in un giorno vengono a Damasco . . .*"

[2]) *Altile*, *Prol.*, p. 10:

> „*Eccola, Spettatori, Ecco le stanze*
> *Reali, e i palagi alti e superbi*
> *Di que' Signori, c'hoggi comparire*
> *Vedrete quì, per darui alto diletto.*"

Nach d'Ancona, l. c. II, 414 wurde die *Altile* 1543 in Ferrara aufgeführt.

[3]) *Discorsi* etc., p. 205 (ed. *Daelli*, p. 10f.); s. oben, p. 65.

[4]) Über Giraldi's *Didone* vgl. Graesse, *Lehrb.* V, 417.

[5]) Eine genaue Analyse der *Cleopatra* Giraldi's findet sich in Moeller's „mustergültiger literarhistorischer Monographie" (Schröter, in: *Deutsch. Litbl.* XI, Nr. 44): *Die Auffassung der Kleopatra* etc., p. 12 ff., p. 18 ff. Doch sei hier eine Ungenauigkeit richtig gestellt. Moeller führt die Tragödien nach ihrem Entstehungsjahre auf, z. B. Spinello, *1540, gedruckt 1550.* Es wäre also die *Cleopatra* Giraldi's nicht in das Jahr 1583 zu setzen, welches das Druckjahr ist, sondern in das Jahr 1543, in welchem Jahre sie spätestens verfasst wurde. Moeller gibt auch eine dankenswerte Liste von Cleopatratragödien seit dem 16. Jahr-

gödien ziemlich wertlos, es kann also auf eine eingehendere Besprechung verzichtet werden.

Die Tragödie *Gli Antivalomeni*, die nicht, wie Bilancini behauptet, erst 1548 verfasst ist, sondern um das Jahr 1543, da sie in dem *Discorso* (1543) bereits erwähnt wird,[1]) hat wie *Altile* und die noch folgenden 4 Stücke einen glücklichen Ausgang.[2])

Die Handlung der *Antivalomeni* ist sehr verwickelt und eigentlich eine Doppelhandlung, wie sie später von Castelvetro als wünschenswert bezeichnet wird.[3])

Loteringo, König von England, hat auf dem Totenbette die Regierung, sowie die Sorge für seine Frau und Tochter, dem Nicio anvertraut, mit der Verpflichtung die Tochter zu heiraten und einem eventuellen Sohne die Herrschaft nach ihm zu übergeben. Nicio hat aber sein Wort nicht gehalten, sondern die beiden Frauen an Männer von niedriger Geburt verheiratet und selber eine Frau genommen. Die drei Frauen haben ziemlich zu gleicher Zeit Kinder geboren, die Mutter eine Tochter, die Tochter einen Sohn, und die Gemahlin des Nicio, die Königin, einen Knaben und ein Mädchen. Die Zwillinge hat Nicio auf Anraten Emone's, des treuen Ratgebers des alten Königs, in Pflege zur Frau und Tochter seines verstorbenen Herrn gegeben, welche ihre eigenen Kinder, wiederum auf Emone's Betreiben, den Königskindern unterschieben. Nach Jahren kommen die vier Kinder an den Hof und verlieben sich gegenseitig. Dies ist die Vorgeschichte der Tragödie. Der König erfährt von dieser Liebe

---

hundert. Zu den dort aufgeführten 39 Bearbeitungen dieses Stoffes fügen wir noch: Cesare de' Cesari, *Cleopatra*, 1552, Celso Pistorelli, *Marc Antonio e Cleopatra*, 1576 (beide erwähnt von Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 473 und Ginguené, l. c. VI, 75); ferner eine *Cleopatra* von Giovan Caponi, 1628 (Riccoboni, *Th. it.* I, 111), die uns allerdings nur dem Namen nach bekannt sind. — Vgl. noch Moeller, *Kleopatra-Studien*, in: *Bl. f. bayr. Realsch.* 1889, IX, 76 ff. Ferner noch Croce, *J Teatri di Napoli*, in: *Arch. stor. per le prov. Napolet.* 1889, XIV, 605.

[1]) Siehe oben, p. 111.

[2]) Siehe oben, p. 114, Anm. 1.

[3]) Siehe oben, p. 44 f.

und verurteilt seine eigenen Kinder, welche als die der beiden Frauen gelten, zum Tode. Schliesslich erfährt er jedoch die vollzogene Täuschung und will in seinem Zorne Emone und die beiden Frauen töten lassen. Auf die Nachricht jedoch, dass der König von Schottland gestorben sei und die Schotten sich unter seine Herrschaft gestellt haben, willigt Nicio in die Vermählung der Kinder. Sein Sohn wird sein Erbe, und der Gemahl seiner Tochter erhält die Krone von Schottland.

Dies ist in Kürze der Inhalt. Die *Zeit* der Handlung beträgt wohl etwas *mehr als einen vollständigen Tag*. Im III. Akte soll Emonio, der vermeintliche Sohn Nicio's, noch vor Abend nach Schottland geschickt werden, um ihn von seiner Liebe zu Elbania abzubringen (III, 1, p. 60):

> Nicio . . *Ma gratia hò al Ciel, poscia, che mi ha proposto*
> *Via di poter mandare Emonio fuori*
> *Hoggi (pria che si asconda il Sole) in parte,*
> *Ou' è per dimorare un lungo tempo.*

Seine Schwester Philene reist jedoch verkleidet an seiner Statt ab, damit er zum Schutze Elbania's anwesend sei. In der Nacht noch wird Emonio, der sich in Elbania's Gemach geschlichen hat, entdeckt. Im Laufe des nächsten Tages soll er hingerichtet werden. Diese Hinrichtung wird aber durch die wieder zurückgekehrte Philene vereitelt. Emonio und Philene werden beide ins Gefängnis abgeführt; bis zur glücklichen Lösung vergeht immerhin noch eine geraume Zeit, so dass also die Handlung wohl länger als 24 Stunden dauert.

Die *Ortseinheit* ist in der herkömmlichen Weise *beobachtet*.

Eine ähnlich verwickelte, wenn auch mehr einheitliche Handlung hat *Arrenopia*.

Arrenopia, die Tochter des Königs Orgito von Schottland, hat sich wider den Willen ihres Vaters mit Astatio, dem König von Hibernia, verheiratet. Sie ist jedoch bei ihrem Gemahl verleumdet worden und dieser hat den Befehl gegeben, sie zu töten. Die Ausführung der That ist jedoch von einem gewissen Hipolipso noch rechtzeitig vereitelt worden, welcher die Verwundete in sein Haus aufgenommen hat, ohne

jedoch merkwürdigerweise ihr Geschlecht zu erkennen. Dort lebt sie nun schon drei Jahre unter dem Männernamen Agnoristo in der Nähe des Hofes ihres Gemahls, und zeichnet sich bei jeder Gelegenheit durch Tapferkeit und Klugheit aus. Um sich für die vermeintliche Ermordung seiner Tochter an Astatio zu rächen, hat Orgito diesem den Krieg erklärt. Während desselben ist es Arrenopia, immer noch unerkannt als Agnoristo, gelungen, sich die Gunst ihres Gemahls zu erwerben. Durch die Entdeckung ihres Geheimnisses versöhnt sie die beiden Gegner und wird von Astatio, der schon längst seine Übereilung bereut hat, mit Freuden aufgenommen. [1])

Die Handlung ist in den *Zeitraum eines Tages* zusammengedrängt; es findet sich keinerlei Andeutung, dass sie mehr Zeit in Anspruch nehmen soll. In Wirklichkeit allerdings würde sie wohl bedeutend länger dauern.

Die *Arrenopia* ist das einzige Stück Giraldi's, in welchem die *Ortseinheit* sichtlich verletzt ist, wie dies schon von Quadrio getadelt wurde. [2]) Im letzten Akte wird nämlich der Schauplatz der Handlung, die sich bis dahin in Limirico, der Hauptstadt des Königreichs Hibernia abgespielt hat, ins feindliche Lager verlegt; denn der Herold meldet dort dem König Orgito, dass vor dem festgesetzten Zweikampfe ein Ritter ihn zu sprechen wünsche.

In den drei übrigen, ganz unbedeutenden Stücken, *Selene* (schon 1543 erwähnt), *Euphimia* und *Epitia*, überschreitet die Handlung, wenigstens äusserlich, den *Zeitraum eines Tages* nicht. Auch die *Ortseinheit* ist nicht direkt verletzt.

Zwei Drittel der Tragödien Giraldi's enden, wie wir gesehen haben, glücklich. Bilancini nennt diese neue tragische Form die *tragedia nova giraldiana* und sieht in ihr eine Vorläuferin des modernen, romantischen Dramas, [3]) eine Ansicht, der Rossi mit Recht widerspricht. [4])

---

[1]) Cf. Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 340 f.; Bilancini, l. c., p. 91 ff.; Daniel, *Ath.* 1881, II, 465; Creizenach, *Angl.* 1885, VIII, 419.

[2]) *Della Stor. e della Ragione d'ogni Poes.* IV, 182: *„Non possiamo approvare l'Arrenopia del Giraldi composta di scena mutabile.“*

[3]) l. c., p. 120.

[4]) *Vollmöll. Jahresber.* I, 512.

Für uns ist von Bedeutung, dass Giraldi nicht nur inhaltlich, sondern auch formell von dem alten Wege abweicht und die Dauer der Handlung, wenn nötig, bis zu zwei Tagen ausdehnt. Wenn er auch in den meisten Stücken die Zeit von 24 Stunden nicht, oder nicht viel überschreitet, so sieht man doch, dass ihm gerade diese Einheit grosse Schwierigkeiten bereitet, wie es übrigens bei der verwickelten Handlung einiger seiner Stücke nicht anders möglich ist. Am liebsten hätte wohl Giraldi diese Einheit überhaupt über Bord geworfen, wenn ihn nicht die Autorität des Aristoteles daran verhindert hätte.

Anders ist es mit der *Ortseinheit.* Diese hält Giraldi offenbar für notwendig, obwohl Aristoteles nichts davon gesagt hatte. Nur einmal verletzt er sie in wenig auffälliger Weise. Die Gründe für die Beobachtung gerade dieser Einheit sind rein praktischer Natur, wie Giraldi dies in der Verteidigung seiner *Didone* selber angedeutet hat.[1]) Seine Tragödien waren für die Aufführung berechnet; es ist deshalb ganz natürlich, dass er auf die Aufführbarkeit derselben Rücksicht nahm. Wenn man auch bereits allerlei Maschinen benützte, um z. B. Geister erscheinen zu lassen etc.,[2]) so war die Bühnentechnik jener Zeit doch noch nicht so ausgebildet, dass ein umfassender Scenenwechsel während des Stückes ohne grosse Störung und lange Pause hätte vor sich gehen können. Um also die Darstellung zu erleichtern, beschränkt Giraldi die Handlung auf ein und denselben Ort. Allerdings darf man sich diesen Ort nicht allzu genau ansehen, sonst entstehen die gleichen Unwahrscheinlichkeiten, wie wir sie in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts auch finden, so z. B. in der *Euphimia.*

Giraldi galt als einer der bedeutendsten Tragiker des 16. Jahrhunderts,[3]) und so konnte es nicht fehlen, dass seine

---

[1]) Siehe oben, p. 66.

[2]) Vgl. darüber besonders das schon erwähnte interessante Werkchen Flechsig's, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien,* p. 5; ferner noch Riccoboni, l. c. I, 280 u. Du Méril, *Hist. de la Com.,* p. 80.

[3]) Varchi, *L'Ercolano*, p. 378: „*Giraldi . . . ha grido d'essere ottimo tragico.*" — Vgl. die oben, p. 63, Anm. 1 citierten Werke.

poetischen Ideen manche Anhänger, und seine Tragödien Nachahmungen fanden. Vor allem erzeugte das Beispiel der *Orbecche* [1]) eine Reihe ähnlicher Tragödien, [2]) die ihr Vorbild an Grausamkeit und abschreckender Wirkung noch zu überbieten suchten, z. B. die *Marianna* Dolce's, Groto's *Dalida* und *Hadriana*, die *Acripanda* von Decio da Orte (Horte), Manfredi's *Semiramis* [3]) etc. Auch die *Altile* und *Arrenopia* regten ähnliche Tragödien, jedoch ohne glückliche Lösung, an, so den *Torrismondo* Tasso's, den *Tancredi* Torelli's u. a.

Ein Gegenstück zur *Orbecche* ist die nur ein Jahr später, 1542, verfasste *Canace* von dem gefürchteten Kritiker Sperone Speroni. [4]) *Canace* sollte nach dem Willen ihres Autors, wie Bilancini ausnahmsweise einmal richtig hervorhebt, [5]) die *Orbecche* verdrängen. Hatte Giraldi das Ideal einer Tragödie durch die Nachahmung Seneca's zu erreichen gesucht, so lehnte sich Speroni in der äusseren Form an die

---

[1]) „*Il modello dell' altre*" nennt sie Groto in der Widmung seiner *Dalida* (p. 5a).

[2]) Vgl. Gaspary, l. c. II, 565. — Bilancini, l. c., p. 140.

[3]) Bozzelli, l. c. II, 243 nennt diese Tragödien „*atrocissimi fra tutt' i soggetti che potessero venir mai scelti da una fantasia incredula di ogni virtù, impaziente di ogni commiserazione e smaniosa soltanto di non aver mezzi abbastanza per imputare all' uman genere de' più mostruosi ancora e inverisimili delitti*". — Vgl. noch das sehr zutreffende Urteil Ginguené's, l. c. V, 126f. (Siehe Anhang, p. 176.)

[4]) Bozzelli, l. c. II, 241f.: „*Era versatissimo in ogni sorte di lettere antiche e moderne; e i suoi scritti scintillano talvolta di un acume di ragionamenti che ce lo attestano altresì filosofo . . . Tenevasi come il solo oracolo de' suoi tempi; non riconosceva uguali; tutto dovea cedere innanzi all' autorità del suo nome; e l'invidia che lo rodeva all' apparizione di qualche nuova intelligenza, lo rendea censor severo, ingiusto e maligno.*" — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 559, und Di Niscia, *La Gerusal.* etc., in: *Propug.* XXII, 2, 443, der ihn „*un giudice bizzoso e dispotico di cose letterarie*" nennt.

[5]) l. c., p. 127: „*Lo Speroni, invidioso quant' altri mai per espressa confessione di parecchi suoi contemporanei aveva voluto colla sua Canace offuscare l'Orbecche del Giraldi. Il tempo in cui fu scritta — nel principio del 1542, mentre l'Orbecche era stata rappresentata soltanto l'anno innanzi —, il ritorno al modo greco quasi posto come sconfessione del sistemo giraldiano della divisione in atti e scene, la novità metrica, dimostrano già questo spirito di opposizione.*"

griechischen Muster an, was durch den Mangel der Akt- und Sceneneinteilung zum Ausdrucke kommt. Inhaltlich aber steht *Canace* dem griechischen Drama ebenso fern wie ihre etwas ältere Nebenbuhlerin, welche sie an Grausamkeit und abschreckender Wirkung womöglich noch überbietet. [1])

Die Tragödie behandelt die Fabel von dem Geschwisterpaar Maccareus und Canace, den Kindern des Aeolus, welche auf Betreiben der Venus, die sich an Aeolus rächen will, in sündhafter Liebe zu einander entbrannt sind. Der Vater entdeckt das Vergehen seiner Kinder, lässt das neugeborene Kind den Hunden vorwerfen und zwingt Canace, sich zu töten. Maccareus tötet sich selbst. [2])

Die hier nur angedeutete Handlung schliesst sich in den *Zeitraum eines künstlichen Tages*, wie auch aus dem Prologe hervorgeht, den sonderbarerweise der Schatten des noch ungeborenen Kindes spricht (Prol., p. 9):

> „*Certo non è tra voi alma sì fera*
> *Nè cor di tigre o d'orsa*
> *Che con la faccia asciutta*
> *Passi* questa giornata;
> E che innanzi alla sera
> *Non gli si cuopra il core*
> *Di tenebroso orrore.*"

Die Ereignisse drängen sich allerdings sehr. Im II. Akte tritt Canace selbst noch auf; im IV. Akte ist das Kind bereits geboren und von den Hunden zerrissen. Doch ist es nicht absolut unwahrscheinlich, dass dies alles in einem Tage vor sich geht.

Der Ort der Handlung wird uns ebenfalls vom Schatten des Kindes genau beschrieben (Prol., p. 7 f.):

---

[1]) Lombardi, l. c., p. 212, nennt sie „*una turpe tragedia*". Vgl. auch De Sanctis, *Lett. Ital.* II, 195: „*Le Tragedie erano orrori, e tra le più insupportabili era appunto la Canace dello Speroni*".

[2]) Ausführlichere Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, I. c. II, 84 ff.; Ginguené, l. c. VI, 82 ff. und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 312 ff.

. . . . Questa
E'l isola d'Eolia, onde è signore
Eolo mio avo: questo
E il carcer de' suoi venti,
Che egli scioglie ed affrena.
Qui il suo tempio ha Giunone,
Qui Eolo il suo palazzo:
Qua nacqui, e in questa cesta
(Questa cesta medesima
Oggi vedrete in man della nutrice
Di mia madre mescina) in questa cesta
Si nascondean le pargolette membra
Del vero corpo mio, che a brano a brano
Dilaceraro i cani.
Queste selve vicine
Vel potran dir ove le piante e l'erbe
Fur rugiadose e molli
Del sangue che io versai
Delle mi vene acerbe.

Die Scene ist also, wie wir das Gleiche auch schon in Martelli's *Tullia* und in einigen Stücken Giraldi's gesehen haben, genau vorgezeichnet; ein Wechsel findet nicht statt, ist auch gar nicht nötig, da die Handlung, wie sie ist, nach den Gesetzen der Tragödie doch nicht dargestellt, sondern nur erzählt werden kann.

Die *Canace* wurde, wie sie entstand, vom Autor stückweise der Academia degli Infiammati in Padua mitgeteilt und sollte 1542 noch aufgeführt werden. Die Aufführung wurde aber durch den Tod des Schauspielers Ruzzante verhindert. [1])

Gleich nach ihrem Bekanntwerden (1542) rief die *Canace* eine lebhafte Kritik hervor, [2]) die sich, ausser einigen

---

[1]) Ginguené, l. c. VI, 85f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 308f.; Gaspary, l. c. II, 559. — Gedruckt wurde das Stück zum erstenmale in Venedig, 1546, 8°, u. im gleichen Jahre in Florenz; spätere Drucke siehe bei Fontanini, l. c., p. 468, und Ergänzungen hierzu bei Allacci, l. c., p. 159.

[2]) Das *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Maccareo*, 1543, von unbekanntem Verfasser, wurde schon oben (p. 62) erwähnt. Diese Kritik,

Ausserlichkeiten, hauptsächlich gegen ihren unmoralischen Inhalt richtete, für den die höhere Einwirkung der Gottheit nur eine schwache Entschuldigung ist. Speroni entschloss sich sogar später noch zu einer teilweisen Umarbeitung, in der durch das Auftreten der Venus die Unmoralität der Handlung in ein milderes Licht gestellt werden sollte. [1])

Abgesehen von der unglücklichen Wahl des Stoffes ist die *Canace* nicht besser und nicht schlechter als die Mehrzahl ihrer Schwestertragödien. Sie besitzt alle Eigenschaften und Fehler der Renaissancetragödie, vor allem wahrt sie streng die drei Einheiten, ein Vorzug, der die Fehler von selbst in sich schliesst. Denn die Handlung wird dadurch vollständig von der Bühne verbannt und an ihrer Stelle füllen endlose Erzählungen und Monologe das Stück. [2])

Als die beste Tragödie des 16. Jahrhunderts wird von vielen Kritikern die *Orazia* des berüchtigten, ebenso zügel- und schamlosen wie geistreichen Pietro Aretino angesehen. [3]) Sie besitzt viele unleugbare Vorzüge, deren her-

---

sowie die Entgegnung Speroni's und noch andere hierher bezügliche Schriften sind im Anschlusse an *Canace* gedruckt in Speroni's *Opp.*, Venez. 1740, vol. IV, sind aber in Bezug auf die Einheiten ohne Interesse. — Vgl. über diese Schriften besonders Quadrio, l. c. III, 67; Ginguené, l. c. VI, 86; Gaspary, l. c. II, 561 f., 693.

[1]) Diese „*Tragedia Riformata*“ ist abgedruckt in Speroni's *Opp.* IV, 283 ff. Sie weist im Gegensatze zur ersten Bearbeitung Akteinteilung auf.

[2]) Vgl. noch Gaspary's abfälliges Urteil (l. c. II, 559 f.), ferner Canello, l. c., p. 231, Anm.

[3]) Gaspary, l. c. II, 562: „Die Orazia ist sogar das interessanteste Stück des Jahrhunderts und Pietro's vollkommenstes Werk.“ — Massimo Fabi (*Pietro Aretino, Prefaz.*, p. 120) sagt: „*Di tutte le tragedie italiane del secolo decimo sesto non ve n'ha una la quale, per l'osservazione del costume, pel movimento teatrale, per la perfetta unità dell' insieme e del punto di vista, per la maschia semplicità del piano e la larghezza del tentativo, possa sostenere il paragone colla Orazia.*“ — Canello, l. c., p. 225, nennt sie „*un dramma shakespeariano di larghe proporzioni, con perentro un forte abito di popolo, e di popolo romano, con passioni grandiose, con urti violenti e talvolta brutali, con vita vera e grande insomma*“. — Bilancini, l. c., p. 131 f., widerstreitet nicht ganz glücklich dieser Ansicht Canello's.

Pietro Aretino ist ausserdem als Lustspieldichter bekannt (*La*

vorragendster in dem Stoffe selbst liegt, das edle Gefühl der glühendsten Vaterlandsliebe nämlich, wenn sie auch in ihren Ausbrüchen brutal wird.

Verfasst wurde das Stück spätestens 1546, wie aus der Widmung an den Papst Paul III. hervorgeht, welche das Datum des 1. September 1546 trägt.[1])

Die Handlung — Kampf der Horatier und Kuriatier, Ermordung der Schwester durch den überlebenden Sieger — ist so allgemein bekannt, dass eine Erzählung derselben hier überflüssig ist.[2])

Der Kampf findet während des 1. und in der Zwischenzeit bis zum 2. Akte statt und wird uns im 2. Akte durch einen Boten erzählt. Im 3. Akte kommt der Sieger selbst und tötet seine jammernde Schwester. Der 4. Akt ist ausgefüllt durch die Verhandlung gegen Horatius, der, zum Tode verurteilt, an das Volk appelliert. Dieses, durch die beredte Verteidigung des Vaters des Mörders bewegt, spricht im 5. Akte Horatius frei, unter der Bedingung, dass er zur Sühne, verhüllten Hauptes, den Nacken unter das Joch beuge. Der stolze Römer weigert sich entschieden, diese Schmach auf sich zu nehmen. Die Lösung erfolgt durch den Eingriff einer höheren Macht. Eine unsichtbare Stimme fordert den Horatius auf, sich dem Willen des Volkes zu fügen.

Aus dieser Andeutung des Ganges der Handlung ist schon zu ersehen, dass die *Einheiten gewahrt* sind. Die Handlung geht ganz ungezwungen in einem Tage vor sich. Die Ortseinheit ergibt sich bei der Art der Handlung eigentlich

---

Cortigiana, Il Marescalco etc.). Er schrieb auch religiöse Werke. Berüchtigt ist er durch seine *Dialoghi* und die *Sonetti lussuriosi.* — Über Pietro Aretino's Leben und Werke siehe Mazzuchelli, I[2], 1010ff. (*L'Orazia*, p. 1018); Massimo Fabi, *Opp. di Aret.*, *Pref.* 1—104; ferner noch Signorelli, l. c. III. 121ff.; Ginguené, l. c. VI, 128ff. (schon er nennt die *Orazia* ein Shakspere'sches Drama); De Sanctis, l. c. II, 162ff.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 356ff.; Geiger, l. c., p. 314; Gaspary, II, 454ff., 562ff.; Stiefel, *Z. f. rom. Phil.* 1891. XV, 212.

[1]) Erste Ausgabe *Vinegia appresso Gabr. Giolito*, 1546, 8°; zweite Ausgabe ibd. von demselben, 1549, 12° (Allacci, l. c., p. 576). Über eine Aufführung ist nichts bekannt. (Vgl. Fabi, l. c., p. 120.)

[2]) Genaue Inhaltsangabe bei Ginguené, l. c. IV, 130ff.

von selbst, wenn man bedenkt, dass im alten Rom alles öffentlich auf dem Forum verhandelt wurde, die Bekannten sich dort trafen etc.

Es muss also die *Orazia* auch in Bezug auf die ungezwungene Wahrung der Einheiten als eine der besten Tragödien des Cinquecento betrachtet werden. [1]) Was vielleicht an ihr zu tadeln wäre, das ist die gewaltsame Lösung des Konfliktes durch den *Deus ex machina.*

Die *Orazia* schliesst die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Wenn wir auf den eben besprochenen Zeitraum zurückblicken, und ihn mit dem nun folgenden vergleichen, so ist es, wie Stiefel hervorhebt, „höchst auffällig, wie wenig die Tragödie in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gepflegt wurde und welchen Aufschwung sie mit einem Male gerade um die Mitte desselben nahm". [2]) Wenn er aber hinzufügt, dass man vor 1550 zusammen nicht viel mehr als ein halbes Dutzend zählen könne, so übersieht er, dass Giraldi's Tragödien fast alle vor 1550 entstanden sind, ebenso wie die nachher zu besprechende *Didone* Dolce's. Allerdings sind einige Stücke Giraldi's erst später bekannt und gedruckt worden. Immerhin ist die Zahl der in der ersten Hälfte des Jahrhunderts verfassten Tragödien verschwindend gering gegen die Unmenge, welche die zweite Hälfte hervorbrachte. [3])

Das Beispiel und der Erfolg der Tragödien Giraldi's, insbesondere der *Orbecche* und der *Canace* Speroni's, sowie die durch Giraldi sanktionierte freiere Handhabung der Zeiteinheit bewirkten wohl mehr als alle Theorien diesen quantitativen Aufschwung der Tragödie. Die qualitativen Leistungen blieben freilich meist noch hinter denen der ersten Hälfte des Jahrhunderts und nur wenige Tragödien sind es, die eine eingehendere Würdigung verdienen.

In der äusseren Form herrscht die durch Giraldi

---

[1]) Signorelli, l. c. VI, 122, lobt die *Orazia* wegen ihrer Regelmässigkeit. Vgl. noch Gaspary, l. c. II, 563. — Corneille behandelt in seinem *Horace* denselben Stoff.

[2]) In: *Grö. Z.* 1891, XV, 189, Anm. 1.

[3]) Ein Verzeichnis aller Tragödien des 16. Jahrhunderts in Italien findet sich bei Quadrio, l. c. III, 62 ff.

neuerdings zu Ansehen gebrachte Nachahmung Seneca's vor; nur ganz vereinzelt halten sich die Dichter an die durch Trissino eingeführte griechische Form.

Eine der ersten und bekanntesten Nachahmungen der *Orbecche* und damit Seneca's ist die *Marianna* von Lodovico Dolce. Der Inhalt des Stückes ist kurz folgender:

Marianna, die Gemahlin des Herodes, der ihren Bruder, dem die Herrschaft von rechtswegen gehört hätte, ermordet und sich selbst zum Könige gemacht hat, wird bei ihrem Gemahle verleumdet und des an ihm versuchten Giftmordes, sowie des Ehebruchs mit Soemo beschuldigt. Herodes lässt zuerst Soemo hinrichten, seinen abgehauenen Kopf und seine Hände der Marianna überbringen, und hierauf diese selbst, nebst ihren zwei Kindern und ihrer Mutter, als der Mithelferin, töten. Im letzten Augenblicke bereut er jedoch sein voreiliges Urteil und will es zurücknehmen, es ist aber bereits vollzogen.[1])

Diese kurze Inhaltsangabe zeigt, dass die *Marianna* ihre Vorgängerinnen an Grausamkeit fast noch überbietet. Die *Handlung* soll nach der Absicht des Dichters *in einem Tage* vor sich gehen, wie aus Akt II, Sc. 4 ersichtlich ist, wo Herodes (p. 66) sagt:

> . . *prima che torni il Sole ne l'onde*
> *Io farò quel che gia fece Alessand*[*r*]*o,*

(i. e. die Verwicklung mit Gewalt lösen). Es ist auch psychologisch nicht ganz unwahrscheinlich, dass der jähzornige Herodes, der übrigens Marianna leidenschaftlich liebt, in der Aufwallung seiner Eifersucht die Blutthat sofort vollziehen lässt.

Den Ort erfahren wir aus dem Prologe, den die „Tragödie" spricht (p. 10 f.):

> *Questa, che di lontan ui si dimostra*
> *È la città* . . . . (sc. Gerusalemme).

---

[1]) Genaueres siehe bei Ginguené, l. c. VI, 78 f.; Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 375 ff.; Bilancini, l. c., p. 138 ff. — Vgl. auch Canello, l. c. 231, Anm.

E quest' altro, che u'è uicino a gli occhi
È un Castel non lontan da la cittade,
Ou' hoggi seguiranno horribil morti . . . .

Es ist also ein Platz vor dem Kastell gemeint; ein Wechsel des Ortes findet nicht statt.

Die *Marianna* war, wie aus der Widmung an Antonio Molino hervorgeht, zuerst im Hause des Sebastian Erizzo vorgelesen worden und hatte ungeteilten Beifall gefunden. Dann wurde sie im Palaste des Herzogs von Ferrara in Venedig aufgeführt.[1] Gedruckt wurde sie bei Giolito in Venedig, im Jahre 1565. Sie ist jedoch wahrscheinlich schon etwas früher entstanden.[2]

Schon ziemlich lange vor der *Marianna* war Dolce's *Didone* entstanden,[3] welche von Riccoboni für die erste

[1]) Dolce, *Marianna*, Widm., p. 4: „*È auenuto adunque, che prima, essendo, come per proua, recitata in casa del Mag. e dottiss. S. Sebastiano Erizzo, senza non pur la Musica, e lo apparato della Scena; che sono poste da Aristotile come parti principali e necessarie alla fauola, ma senza ancora i vestimenti: ella fu comunemente lodata da trecento e piu gentilhuomini, che ui si erano rauniti per udirla. Et essendo di poi recitata con gli habiti, col canto, e con gli ornamenti conueneuoli nel palagio dell' Eccellentissimo S. Duca di Ferrara; quantunque la prima uolta per la gran moltitudine fosse turbato il rappresentarla: la seconda fu confermato il giudicio primiero*". (Dat. v. 25. Mai 1565.) Ob die Aufführung, von der *Dolce* hier spricht, wirklich erst 1565 stattfand, geht aus seinen Worten nicht hervor. Allacci, l. c., p. 504, und Gaspary, l. c. II, 564 setzen sie in dieses Jahr.

[2]) Die *Marianna* Dolce's fand einen Nachahmer in Tristan l'Hermite. Vgl. über diesen die ausgezeichnete Schrift Bernardin's: *Un précurseur de Racine, Tristan l'Hermite*, Paris. 1895. (Cf. *Gött. gel. Anz.* 1897, p. 160; *Rev. des cours et confér.* V, N. 16.) Auch Voltaire schrieb eine gleichnamige Tragödie, doch hat er nach Ginguené's Ansicht die italienische Tragödie erst bei der Überarbeitung seines Stückes kennen gelernt und daraus die Figur des Soheme entnommen (Ginguené, l. c. VI, 80 ff.).

[3]) Im Prologe zur *Marianna* wird sie schon erwähnt (p. 9) Erster Druck Venedig. 1547, 8° (Fontanini, l. c., p. 474). 2. Ausg. Venedig. 1560, 12° (Allacci, l. c., p. 251). Uns liegt die 3. Ausgabe (Venetia. 1566, 8°) vor. Die übrigen darin enthaltenen Tragödien (*Giocasta, Medea, Ifigenia, Thieste, Hecuba*) sind nur Übersetzungen gleichnamiger griechischer und römischer Stücke.

Tragödie Dolce's gehalten wird.[1]) Sie ist einfacher als diejenige Giraldi's, gleichwohl aber von sehr geringem Werte.[2])

Der zur dramatischen Behandlung überhaupt wenig geeignete Stoff ist genügend bekannt, so dass also hier nur der Gang der Handlung in Dolce's Stück kurz angedeutet werden soll.[3]) Im I. Akte erzählt Dido ihrer Schwester Anna den Traum, der sie sehr beunruhigt. Es ist also wahrscheinlich ziemlich früh am Morgen. Im folgenden Akte erhält Aeneas den göttlichen Befehl, nach Italien abzusegeln. Nach langem Zögern trifft er die nötigen Anordnungen zur heimlichen Abreise (II, fol. 14a):

. . . . . io uoglio,
Che la partita sia uicino a l'alba.
Et un di noi solleciti i compagni,
Che come appare in ciel la prima stella,
Senza punto tardar siano a le naui.

Im III. Akte erfährt Dido von dem Plane des Aeneas. Der Verzweiflung nahe, macht sie dem Geliebten bittere Vorwürfe, worauf dieser sich auf den Willen der Götter beruft. Im IV. Akte hat sie die Unabänderlichkeit des Entschlusses des Aeneas erkannt und schickt ihre Schwester an ihn, mit der Aufforderung, er möge seine Abfahrt beschleunigen. Anna kehrt mit der Nachricht zurück, dass Aeneas schon abgesegelt sei. Dido ergibt sich scheinbar in das unvermeidliche Schicksal. Im V. Akte meldet ein Bote den Tod Dido's und bald darauf ein anderer auch den ihrer Schwester.

Die Handlung geht innerhalb eines Tages vor sich, da nach der Abreise des Aeneas, die sich infolge seiner Aussprache mit Dido beschleunigt hat und eher, als projektiert, erfolgt ist, die Katastrophe schnell eintritt.[4])

---

[1]) *Theat. it.* II, 45 f.

[2]) Ginguené, l. c. VI, 78; Gaspary, l. c. II, 564.

[3]) Ausführliche Inhaltsangabe siehe bei Riccoboni, l. c. II, 35 ff.

[4]) Riccoboni, l. c. II, 48: *«L'action de Didon commence trois ou quatre heures après le lever du Soleil, et va jusqu'à minuit environ.»* — Die Didosage war überhaupt ein beliebter dramatischer Stoff. Vgl.

Der Ort wechselt nicht und ist wie gewöhnlich ein Platz vor dem Palaste (III, fol. 23a):

> „*Vedete la Reina: ecco Signore,*
> *Che uscendo del palazzo*
> *Hor se ne uien dolente incontra uoi.*“

Noch früher als die *Marianna* Dolce's fallen einige Tragödien Luigi Groto's, des Blinden von Adria,[1]) von denen uns jedoch nur die *Dalida* und die *Adriana* zugänglich waren.[2]) Inhaltlich und formell lehnen sich diese beiden Stücke wiederum an Giraldi's *Orbecche* an.[3])

Die *Dalida*, Groto's erste[4]) und liebste[5]) Tragödie, stellt das schauerliche Mahl des Thyestes in neuer, verschlimmerter Auflage dar.

Der Schatten des Moleonte erzählt uns die Vorgeschichte. Sein Bruder hatte ihm bei seinem Tode die Vormundschaft über seinen minderjährigen Sohn Candaule übertragen. Mo-

---

über Dido-Dramen vor allem Suringar; derselbe führt 6 lat., 3 ital., 8 frz., 1 engl., 1 span., 10 deutsche, 7 holl. Tragödien auf. Noch 10 andere Didodramen werden von Friedrich erwähnt (cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 968). Vgl. noch Meier, *Über die Didotrag. des Jodelle, Hardy u. Scudéry*, Diss., 1891 (cf. *Z. f. fr. Spr.* XIII, 160; *Litbl.* 1891, XII, 374). Über ältere Bearbeitungen siehe: *Weimarer Journ. f. Litt.* 1822, p. 100; 1823, p. 849, 861; 1826, p. 784; *Lit. Centralbl.* 1822, II, Nr. 190. Vgl. ferner über ital. Bearbeitungen noch Croce, *I Teatri di Nap.*, in: *Arch. Stor. per le Prov. Nap.* 1889, XIV, 670; 1890, XV, 337. — Über Dolce als Komödiendichter vgl. Gaspary, l. c. II, 600. Der *Ruffiano* Dolce's ist, wie Wendriner, *Il Ruff. del Dolce e la Piovana del Ruzante* (*Giorn. stor.* 1889, XIV, 254ff. u. 1890, XV, 312f.), nachweist, ein Plagiat an Ruzante's *Piovana*.

[1]) Geb. 1541, erblindete er im Alter von 8 Tagen.

[2]) Groto erwähnt selber in der Widmung der *Dalida* (an Signora Alessandra Volta) (p. 3b), ausser der *Hadriana* noch *la Ginevra, la Isabella* u. *la Callisto.*

[3]) „*Il modello dell' altre*“. (Siehe oben, p. 121, Anm. 1).

[4]) Die Widmung stammt aus dem Jahre 1572 (29. Febr.); doch sagt uns Groto, dass diese Tragödie bereits am Ausgange des Knabenalters von ihm geschrieben worden sei; er habe sie indes liegen lassen und die *Ginevra*, die *Hadriana*, die *Isabella* u. die *Callisto* verfasst (Widm., p. 3b).

[5]) Widm., p. 3a: „*Per la primogenitura, che possedeua, mi era oltra ogni creder cara.*“

leonte hatte aber die Herrschaft an sich gerissen; der Knabe war zum Könige von Indien entflohen, hatte eine Tochter desselben geheiratet und dann seinen Onkel Moleonte der Herrschaft und des Lebens beraubt. Moleonte hatte seine einzige Tochter Dalida in einem Palaste mitten in einem Walde verborgen; aber Candaule hatte sie eines Tages auf der Jagd ausfindig gemacht und sich mit ihr vermählt, obwohl er bereits verheiratet war und obwohl auch sie erfahren hatte, dass er der Mörder ihres Vaters war. Moleonte will nun Candaule, Dalida, und deren 2 Kinder verderben. Er fordert den Tod auf, die „Eifersucht“ zu Hilfe zu rufen (Akt I).

Candaule schickt seinen Sekretär mit einem Briefe an Dalida; dieser, der Berenice, des Königs rechtmässige Gemahlin liebt, enthüllt ihr, um sich ihre Gunst zu erwerben, das Geheimnis der 2. Ehe des Königs. Er gibt ihr auch den ihm zur Beförderung an Dalida anvertrauten Brief, worin Candaule seine 1. Gemahlin Berenice als seine Mutter ausgibt und der Dalida mitteilt, dass nun die Zeit gekommen sei, ihre bis jetzt geheim gehaltene Ehe zu veröffentlichen; seine Mutter (Berenice) wolle zwar nichts davon wissen, doch müsse sie sich fügen oder sterben. — Nun thut „Gelosia“ ihr Werk. Berenice, von Eifersucht entflammt, verspricht dem Sekretär die Erfüllung seiner Wünsche, wenn er ihr Dalida und deren Kinder in die Hände liefere. Ihren Gemahl will sie ebenfalls töten und der Sekretär soll an ihrer Seite König werden. Darauf geht der Sekretär, um Dalida und die beiden Kinder aus dem Waldschlosse zu holen (Akt II).

Im III. Akte tritt Dalida mit den Kindern auf, Furcht im Herzen infolge eines beängstigenden Traumes. Berenice empfängt sie in der Rolle der Mutter Candaule's mit verstellter Freundlichkeit, nachdem sie auf die Kunde von dem Eintreffen Dalida's dem Sekretär sofort das gegebene Wort eingelöst hat. Dieser kommt selbst und verkündet auf offener Strasse (die hier natürlich nach Giraldi's Ausführungen die Stelle des geheimsten Gemaches vertritt) die eben genossene Liebeslust, während Candaule mit seinem Ratgeber ihn belauscht. Dann stellt sich der König, als ob er eben aus dem Hause träte. Der Sekretär lädt ihn im Auftrage

der Königin für den Abend zu einem Festmahle ein, da ihr Geburtstag sei. Trotz der Warnung des Ratgebers sagt Candaule zu, mit der Absicht, seine Gemahlin dabei zu vergiften und ihr dann das Haupt des Verführers vorsetzen zu lassen.

Im IV. Akte erzählt ein Bote in Gegenwart des sich seiner Rache freuenden Schatten des Moleonte das schauerliche Ende Dalida's und ihrer Kinder. Berenice hat sie in ein abgelegenes Gewölbe gelockt, dort der Mutter das Messer in die Hand gezwungen und ihr die Hand geführt, um die eigenen Kinder langsam zu töten. Hierauf hat sie Daliden das Messer in die Brust gestossen, die 3 Leichen zerstückelt, die Herzen herausgeschnitten und sie nebst den Gliedern zubereiten lassen. In der 3. Scene erscheint Berenice, kurz vor dem Mahle, selber noch auf der Bühne, rühmt sich ihrer Schandthat und teilt dem Chore mit, dass sie Candaule die gekochten Glieder vorsetzen und ihn dann vergiften werde. Dann begrüsst sie den herannahenden Gemahl freundlichst und führt ihn zum Mahle in den Palast.

Im letzten Akte tritt Candaule auf, mit der Schüssel in der Hand, in der die Häupter Dalidens und der Kinder liegen. Berenice folgt ihm und ruft ihm höhnend zu, dass er das Übrige soeben verzehrt habe und dass er sterben müsse, da sie ihn vergiftet habe. Er revanchiert sich, indem er ihr die gleiche Mitteilung macht, und ihr die abgehauenen Hände, die ausgerissene Zunge und den Kopf des Sekretärs überbringen lässt. Berenice stürzt in den Palast zurück, Candaule stirbt auf der Bühne. Ein Bote bringt die Nachricht vom Tode Berenicens, welche sich in demselben Gemache, in dem sie Dalida und die Kinder hingeschlachtet hat, mit dem nämlichen Messer zerfleischt hat.

Wir haben den Inhalt dieses abstossenden Stückes ausführlich angegeben, um die schauerliche Geschmacksverirrung zu zeigen, welche die Sucht, die Vorbilder an Wirkung zu übertreffen, zeitigte. In dieser Beziehung ist die Dalida nur noch von der *Semiramis* Manfredi's annähernd erreicht worden.

Was die *Einheiten* anlangt, so ist die des *Ortes* in der gewöhnlichen Weise gewahrt: die Handlung spielt vor dem Königspalaste in Battra (Prol., p. 8b):

Questa Città, che hauete innanzi gli occhi
E Battra, il Battro quinci, e quindi l'Osso
Corre, là i Suddiani, e quà gli Scithi
Confinan, questa è la magion Reale.

Allerdings ergeben sich manche Unwahrscheinlichkeiten, wie schon oben (S. 131) angedeutet wurde, ebenso wie bei der *Zeiteinheit*. Die Handlung soll zwar an einem Tage vor sich gehen, wie aus dem Monologe Moleonte's zu ersehen ist (I, 2, 12 b):

. . . . . . *io spero, c' hoggi*
In doglie ad ogni gioia forse eguali
Sospiri cenerai, lacrime amare.
De le tue facultà desti heri cena
Al tuo marito. E (se 'l pensier succede
Che' tartareo furor così mi spira)
Hoggi gli la darai de le tue membra.

Doch hat im II. Akte der Sekretär der Dalida den Brief Candaule's zu überbringen, und diese muss den Weg aus ihrem Verstecke im Walde zur Hauptstadt machen, und zwar zu Fuss, mit den kleinen Kindern, was selbst der Königin etwas gar viel vorkommt, denn sie fragt den Sekretär (II, 4, 33 b):

Come farà camin sì lungo e aspro
Con quei fanciulli a piè fin quì?

Trotzdem tritt sie im III. Akte schon auf. Berenice befriedigt die Wünsche des Sekretärs, schlachtet Dalida und die Kinder, lässt sie zubereiten etc. Dann findet noch das Festmahl statt, das doch auch einige Zeit dauert, so dass sich also, wenn die Handlung nicht mehr als einen Tag in Anspruch nehmen soll, sehr grosse Unwahrscheinlichkeiten ergeben. [1])

In der *Hadriana* hat der Dichter diese Unwahrscheinlichkeiten zu vermeiden gesucht, in dem er gleich im Prologe

---

[1]) Über *Dalida* vgl. besonders Gaspary, l. c. II, 566 f.

erklärt, dass die Handlung dieses Stückes mehr als die gewöhnliche Zeit umfasse. [1])

Die Widmung der *Hadriana* ist datiert vom 29. November 1578, doch ist das Stück jedenfalls nicht lange nach der *Dalida* entstanden, welche er in der Widmung *Hadriana's* „*sua sorella nella primogenitura*" [2]) nennt.

Diese Tragödie verdient unser besonderes Interesse, weil sie denselben Stoff behandelt, wie Shakspere's „*Romeo and Juliet*"; die Geschichte der beiden Liebenden ist jedoch in Groto's Vaterstadt *Hadria* verlegt. An einen Vergleich mit Shakspere ist natürlich, wie Gaspary [3]) bemerkt, nicht zu denken. Über die Quellen, welche diesem Stoffe zu Grunde liegen, sind vor allem die eingehenden Darstellungen Fränkel's und Stiefel's zu vergleichen. [4])

Der Inhalt von Groto's Tragödie ist folgender: Der König Mezentio von Latium liegt mit seinem Heere vor Hadria. Der König Hatrio ist mit allen waffenfähigen Männern ausgezogen, um eine Entscheidungsschlacht zu wagen, und hat seinen Sohn zur Verteidigung der Stadt zurückgelassen. — Hadriana, Hatrio's Tochter, hat, wie wir ihrem Gespräche mit der Amme entnehmen, von einem Turme aus dem Anmarsche des feindlichen Heeres zugesehen und ist in Liebe zu Latino, dem Sohne Mezentio's entbrannt, den sie an der Spitze des Heeres erblickt hat. Dieser wiederum hat Hadriana gesehen und sich in sie verliebt. Der Oberpriester (Mago), ein persönlicher Freund Mezentio's und Latino's, welcher früher in Latium gewesen war und jetzt als Vertreter Hatrio's die Verhandlungen mit dem Feinde leitet, hat die Bekanntschaft der beiden vermittelt, und Latino nachts durch eine geheime Pforte in den Garten des Palastes geführt, wo Hadriana ihn zur bestimmten Stunde erwartete. Während

---

[1]) Siehe unten, p. 137 f.

[2]) Widm. (an Paolo Thiepolo), p. 3 b.

[3]) l. c. II, 567.

[4]) *Untersuchungen zur Entwickelungsgeschichte des Stoffes von Romeo und Julia.* Diss. Berl. 1889, und in Koch's Z. III, 71 ff., IV, 48 ff., VII, 143 ff.; cf. Stiefel's *Weiteren Beitrag*, ibd. IV, 274 ff.

die Amme der Hadriana das Gefährliche ihres Thuns vorstellt, und die hinzukommende Mutter Hadriana's, Orontea, berichtet, was sie vom Turme aus über den Verlauf des Kampfes gesehen hat, bringt ein Bote die Nachricht, dass Latino den Bruder Hadriana's, der unerkannt auf das Schlachtfeld geritten war, im Zweikampfe tötlich verwundet habe. Der Verwundete ist bereits gestorben, mit der Bitte an seine Schwester, nur demjenigen ihre Hand zu reichen, der ihr das Haupt Latino's überbringe. Mutter und Tochter brechen bei dieser Nachricht in Klagen aus, die erstere über den Tod ihres Sohnes, die letztere über den Verlust des Bruders und das Schicksal des Geliebten (Akt I).

Der II. Akt spielt im Garten des Palastes, an dem für die Zusammenkünfte der beiden Liebenden verabredeten Platze. Es ist Nacht geworden, Latino steht im Garten (II, 1, p. 54):

> „*Dunque dapoi, che per l'usata porta*
> *Sì facilmente entrai nella cittade*
> *E aperto ritrouai questo giardino,*
> *Com' è l'ordine dato, e par che i raggi*
> *Loro per me celar celin le stelle,*
> *Attenderò, che fuori esca Hadriana.*
> *Poi che à quest' hora sempre esce la notte*
> *A veder s'io ci son, com'è composto*
> *Tra noi . . . .*"

Hadriana kommt wie gewöhnlich, und in langer Rede (349 Verse) entschuldigt sich Latino wegen der unfreiwilligen Tötung ihres Bruders, den er nicht erkannt habe, und es gelingt ihm auch, sie zu versöhnen. In Gegenwart der Amme verlobt er sich feierlich mit ihr. Der Tag bricht bereits an. (II, 3, p. 74):

> Lat.: „*Ecco incomincia a spuntar l'alba fuori,*
> *Portendo vn' altro Sol sopra la terra,*
> *Che però dal mio Sol resterà vinto.*"

Sie nehmen schnell Abschied.

Vom III. Akte ab geht die Handlung wieder an dem gewöhnlichen Platze vor dem Palaste vor sich. Es ist wieder Tag. Orontea teilt ihrer Tochter mit, dass ihr Vater sie mit dem Sohne des Königs der Sabiner, der ihm im Kampfe gegen Mezentio helfe, verlobt habe, und dass die Hochzeit noch an demselben Tage stattfinden solle. Hadriana weigert sich, auch ihrem Vater gegenüber, seinem Willen und seinem Befehle Folge zu leisten. Dieser droht ihr mit fürchterlicher Strafe, wenn sie sich bis zu seiner Rückkehr mit dem ihr zugedachten Bräutigam nicht eines Besseren besonnen habe. In ihrer Verzweiflung wendet sich Hadriana an den Oberpriester um Rat. Dieser gibt ihr ein Pulver, welches sie in Wasser aufgelöst trinken soll. Dann werde sie in einen 16-stündigen totähnlichen Schlaf verfallen. Er verspricht ihr, mittlerweile Latino zu benachrichtigen, damit er sie bei ihrem Erwachen mit sich fortführen könne.

Im IV. Akte erzählt ein Bote, dass Hadriana sich zur Hochzeit bereit gemacht habe. Hierauf habe sie sich ein Glas Wasser bringen lassen und die Dienerinnen gebeten, sie noch etwas ruhen zu lassen. Als sie aber gegen Abend noch nicht erschienen sei, hätten die Dienerinnen die Thüre geöffnet und ihre Herrin tot auf ihrem Lager gefunden. Der Bote ist auf dem Wege, um die Priester zu holen, da noch in der Nacht die Leichenfeierlichkeiten für Hadriana vor sich gehen sollen. Die Priester kommen. Es wird Nacht (IV, 4, p. 118):

Mago: *Hor che cinta de l'ombra de la terra*
Vien la notte, andiam tutti a tor la figlia
Del Re, per sepelirla . . .

Hadriana wird mit grossem Prunke bestattet. Der Ort wird nicht näher angegeben, vielleicht ist er von dem Palaste aus sichtbar.

Akt V. Der Oberpriester hat an Latino einen Boten geschickt, um ihn herbeizurufen. Der Bote hat aber Latino nicht mehr getroffen, da dieser auf eine ihm überbrachte Nachricht hin sich heimlich vom Heere entfernt hat. Nachdem

der Oberpriester die Bühne verlassen hat, tritt Latino auf mit einem anderen Boten, der ihm die Nachricht von Hadriana's Tode überbracht hat, und ihm nun das Grabmal zeigt. Latino will nicht länger leben. Er öffnet das Grab, nimmt Hadriana's Leichnam heraus, beklagt ihr beiderseitiges Geschick und nimmt das Gift, das er immer bei sich trägt. — Wir müssen uns diese Vorgänge noch bei Nacht geschehen denken. Kaum hat Latino das Gift genommen, als Hadriana aus ihrem Schlafe erwacht und nun stirbt Latino in ihren Armen. Sie selbst ersticht sich vor den Augen des eben dazu kommenden Oberpriesters, der die beiden zusammen ins Grab legt, und dann eiligst die Flucht ergreift. In der letzten Scene die wieder bei Tag vor sich gehen muss, da ja Hadriana erst nach 16 Stunden erwacht ist, verkündet ein Bote den nahen Untergang der Stadt, da die abziehenden Latiner den Hadria vom Meere trennenden Bergrücken durchstochen haben.

Die Handlung erstreckt sich, wie schon aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist, über einen bedeutend längeren Zeitraum, als wir es in den übrigen Tragödien des Jahrhunderts gewohnt sind. Denn sie nimmt *mehr als zwei Tage und zwei Nächte* in Anspruch. Groto geht also in der freien Behandlung der Zeiteinheit noch weiter als Giraldi. Um sich aber gegen die Vorwürfe strenger Kritiker einigermassen zu schützen, fingiert er, dass er die Geschichte der Hadriana in Stein aufgezeichnet gefunden habe, mit der beigefügten Bemerkung, dass der Dichter in Anbetracht des Stoffes die vorgeschriebene Zeit überschreiten dürfe (Prol., p. 15):

La historia, scritta in duri marmi
— — — — — — — — — — —
Trouò l'autor, con queste note chiusa:
A te, che trouerai dopò tanti anni
La scoltura di questo acerbo caso;
Si commette, che tu debbi disporlo
In guisa, che rappresentar si possa.
Porgendo un viuo essempio in quella etate
D'vn amor fido a i giouani, e a le donne.

Benche più lungo spatio ti conuenga
Stringer di tempo, che non porta l'vso
Del che per iscusarti hai quì licenza
D'aggiungere vna parte . . . .

Die Regel von der Zeiteinheit war, wie uns dieses Beispiel wieder zeigt, den Dichtern schon so in Fleisch und Blut übergegangen, dass jede Abweichung von der Schablone einer eingehenden Entschuldigung bedurfte.

Die *Ortseinheit*, die in der *Dalida*, wenn auch sehr gezwungen gewahrt ist, wird in der Hadriana offen *verletzt*. Im I., III. und IV. Akte spielt die Handlung vor dem Palaste, wie aus dem Prologe hervorgeht (Prol., p. 15):

E poiche su la porta del palagio,
Con la Nutrice sua, veggio Hadriana,
A lei volgete l'animo, e la faccia.

Im II. Akte befinden wir uns im Garten, wie aus der oben (p. 135) angeführten Stelle ersichtlich ist. Der V. Akt geht am Grabmale Hadriana's vor sich, welches wahrscheinlich, wie schon erwähnt, von dem Platze vor dem Palaste möglicherweise auch vom Garten aus, sichtbar ist.

Groto besass unstreitig dramatische Begabung, wie Gaspary [1]) hervorhebt; doch verlor sie sich, dem Zuge der Zeit folgend, in dem Streben, möglichst viel Gelehrsamkeit zu zeigen, und durch das Suchen nach unmöglichen Grausamkeiten wurde die dramatische Wirkung beeinträchtigt. Zudem leiden Groto's Tragödien, besonders die Hadriana, an unerträglichen Längen. [2])

Die nächste bedeutendere Tragödie ist der *Torrismondo* von Torquato Tasso, angefangen 1574, [3]) vollendet 1586, ge-

---

[1]) l. c. II, 567.

[2]) Vgl. über Groto noch: Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 420ff.; Turri, *L. Groto*, Lanciano, 1885; Bocchi, *L. Groto* etc., Adria, 1886, und Chiarini, in: *Nuova Antologia*, 1887, p. 18ff.

[3]) In diesem Jahre entstand der I. und ein Teil des II. Aktes, unter dem Titel „*Galealto, Re di Norvegia*". Diese unvollendete Tragödie, die sich vom *Torrismondo* nicht unterscheidet, wurde 1581 veröffentlicht.

druckt 1587.[1]) Die Handlung ist freie Erfindung Tasso's, in der Art von Giraldi's *Arrenopia*; in der Ausführung lehnt sich das Stück an Sophokles' *„König Ödipus"* an.[2])

Rosmonda, die Tochter des Gotenkönigs, ist infolge einer Prophezeihung, nach welcher sie den Tod ihres Bruders Torrismondo und den Untergang des Gotenreiches verursachen würde, von ihrem Vater nach Dacien gesandt, unterwegs aber von Seeräubern gefangen und zum Könige Araldo von Norwegen gebracht worden, der sie an Kindesstatt angenommen und Alvida genannt hat. An ihrer Stelle ist der Königin ein anderes Mädchen als ihre Tochter untergeschoben worden, und der alte König hat das Geheimnis mit ins Grab genommen. Germondo, König von Schweden, verliebt sich in Alvida; da er aber mit dem Könige von Norwegen in Feindschaft lebt, bittet er seinen Freund Torrismondo, um Alvida zu werben und sie dann ihm abzutreten. Torrismondo willfahrt ihm, wird auf der Rückkehr von der Brautfahrt mit Alvida auf eine einsame Insel verschlagen und bricht seinem Freunde mit ihr die Treue. In seiner Hauptstadt Arana angekommen (hier beginnt die Tragödie), fasst er den Entschluss, Alvida selbst zu heiraten, und seinem Freunde die vermeintliche Schwester zur Frau zu geben. Diese aber ist von ihrer Mutter bei der Geburt Gott geweiht worden, und um ihr Gelübde halten zu können, hat die Mutter auf dem Totbette ihrer Tochter enthüllt, dass sie nicht die Tochter des Königs sei. Germondo kommt in Arana an, um seine Braut Alvida in Empfang zu nehmen. Torrismondo erfährt, dass diese seine Schwester sei. Er gerät in Verzweiflung, schreibt an Germondo, empfiehlt ihm sein Reich und seine

---

(D'Ovidio, *Due Trag. del Cinquecento*, in dessen *Saggi Critici*, p. 276, Anm. 2.)

[1]) Vgl. noch Rosini, *T. Tasso's Opp.*, vol. II, Pref., p. IV, Anm. u. Canello, l. c., p. 230.

[2]) Das Abhängigkeitsverhältnis des *Torrism.* von *Ödipus* untersucht eingehend D'Ovidio, l. c., p. 300ff. — Vgl. ferner Klein, l. c. II, 490ff.; Gaspary, l. c. II, 570f.; Canello, l. c., p. 230. — Vgl. auch noch Cecchi, *To. Tasso* etc. *aus d. Ital. übers. v. Frhr. v. Lebzeltern.* (Cf. *Deutsche Lit. Zeit.* 1881, II, 52.)

alte Mutter, und tötet sich an der Leiche Alvida's, welche sich aus Gram über Torrismondo's vermeintliche Untreue schon vorher den Tod gegeben hat.[1])

Diese verworrene Handlung geht *an einem Tage* vor sich; denn Germondo kommt laut Meldung des Boten am Mittag in Arana an (II, 1, p. 40):

Messag. . . „*pria che 'l Sole arrivi*
Del lucido Oriente a mezzo il corso,
Sarà (*sc. Germondo*) *nella famosa e nobil reggia.*"

Dann entwickelt sich natürlich alles sehr schnell. Der Schauplatz ist ein Platz vor der Residenz in Arana, auf dem die Handlung in endlosen Monologen und Erzählungen sich abspielt.

Welches Ansehen diese Tragödie Tasso's genoss, beweist am besten die grosse Zahl der Ausgaben, die noch im 16. Jahrhundert erschienen und die wohl, Guarini's *Pastor Fido*[2]) ausgenommen, von keinem italienischen Drama des 16. Jahrhunderts erreicht wurden. Apostolo Zeno führt aus dem Jahre 1587 allein nicht weniger als sieben verschiedene Drucke an.[3]) Auch in neuerer Zeit findet diese Tragödie noch Bewunderer,[4]) obwohl sie nach Gaspary's Urteil[5]) von geringem Werte ist.

Der *Astianatte* (1589) von Bongianni Grataroio gehört zu den besseren Renaissancetragödien Italiens, ist aber nur die Umbildung der *Troades* Seneca's, aus welchen Grataroio zwei Tragödien machte, *Astianatte* und *Polissena.*[6])

---

[1]) Ausführliche Analyse bei Bozzelli, l. c. II, 214ff. Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 570.

[2]) Siehe darüber Rossi, *Guarini* etc., und Ergänzungen dazu: Stiefel, in: *Litbl. f. g. u. rom. Phil.* 1891, XII, 381.

[3]) *Note al Fontan.*, p. 482.

[4]) Lombardi, *La Trag. Ital.* etc., im *Propug.* XVIII, 212 nennt sie „*un bellissimo drama*". — Emiliani-Giudici, *Lett. Ital.* II, 157 erklärt sie als „*modello della forma tragica che prevalse sulle scene nel cinquecento*".

[5]) l. c. II, 571f.

[6]) Gaspary, l. c. II, 573. — Ginguené, l. c. VI, 113f.

Die Tragödie behandelt das tragische Geschick des Astyanax, Hektor's Sohn, der, obwohl noch ein Kind, der Rache Juno's und den Ränken des Odysseus zum Opfer fallen muss.

Die Handlung schliesst sich in den Zeitraum eines natürlichen Tages und spielt am Grabmale Hektor's auf den Trümmern Troja's.

Bei Tasso und Gratarolo ist das Streben nach abschreckender Wirkung zurückgetreten. Um so breiter macht sich diese Manie wieder in den Tragödien Decio da Horte's (Orte) und Manfredi's, welche sichtlich unter dem Einflusse der *Orbecche* stehen.

Der Inhalt der *Acripanda* von Decio da Horte ist kurz folgender: Der Schatten der Orselia erzählt uns, dass sie Königin von Ägypten gewesen und von ihrem Gatten Ussimano ermordet worden sei, unter dem Vorgeben, dass sie sich des Ehebruches schuldig gemacht habe, in Wirklichkeit aber, weil er Acripanda habe heiraten wollen. Dieser hat dann sein Vorhaben auch ausgeführt. Das ausgesetzte Kind Orselia's ist durch Fügung der Umstände König von Arabien geworden und liegt nun mit einem Heere vor Memphis, um den Tod seiner Mutter an Ussimano und Acripanda zu rächen, welch letztere er für die Anstifterin des an seiner Mutter begangenen Mordes hält, obwohl sie daran unschuldig ist und erst im III. Akte durch die Amme die näheren Umstände erfährt (Akt I).

Ussimano hat eine letzte Schlacht gewagt und ist besiegt worden. Der König von Arabien bietet ihm Frieden an unter der Bedingung, dass ihm die der Ehe mit Acripanda entsprossenen zwei Kinder als Geiseln überliefert werden. Auf Drängen Acripanda's, die dadurch Ruhe zu finden hofft, willigt Ussimano ein (Akt II und III). Im IV. Akte erscheinen Acripanda die Schatten ihrer Kinder und bald darauf kehrt der mit den Kindern ins feindliche Lager gesandte Diener mit der Nachricht zurück, dass der arabische König die Kinder mit eigener Hand am Opferaltare abgeschlachtet habe, und bringt zugleich ihre verstümmelten Glieder. Zu Beginn des letzten Aktes hören wir, dass

Acripanda die Überreste ihrer Kinder bestattet und sich ins offene Grab gestürzt habe. Die Araber dringen in die Stadt ein. Acripanda's Leiche wird, nach der Erzählung eines Boten, aus dem Grabe gerissen, und durch die Stadt geschleift, die Stadt wird geplündert und verbrannt. Von Ussimano, dem Hauptschuldigen, hören wir nichts mehr, er scheint demnach im Kampfe gefallen zu sein.

An Schrecklichkeit des Inhalts gibt *Acripanda*, wie aus Vorstehendem ersichtlich, ihren Vorgängerinnen, *Dalida* ausgenommen, nichts nach. Die Handlung spielt vor dem Palaste in Memphis, die *Zeiteinheit ist gewahrt*, denn die erzählten Thatsachen können sich wohl innerhalb 24 Stunden zutragen, wenn wir annehmen, dass am Morgen die für Ussimano unglückliche Schlacht geliefert wird und die Einnahme der Stadt und die mit der Plünderung verbundene Schändung der Leiche Acripanda's im Laufe der folgenden Nacht stattfinden. Andeutungen über die Zeit finden sich nirgends.

Trotz aller Scheusslichkeit seines Inhalts, oder vielleicht gerade deswegen, erfreute sich auch dieses Stück, das sprechende Zeugnis eines verirrten Geschmackes, grosser Beliebtheit. [1]) Wie aus dem Datum der Widmung (9. Okt. 1591) hervorgeht, wurde das Stück im Jahre 1591 verfasst. [2])

Was abstossenden Inhalt anlangt, wird *Acripanda* noch übertroffen von der *Semiramis* des Mutio Manfredi, welche wahrscheinlich schon 1586 vollendet war, wie eine Äusserung Patrizi's schliessen lässt, [3]) aber erst 1593 in Druck erschien. [4])

[1]) Ginguené, l. c. VI, 116: «*L'Acripanda . . . a joui d'une grande réputation en Italie*», und p. 119: «*On conviendra que pour oser risquer de pareilles horreurs sur un théâtre. il faut compter n'avoir que des cannibales pour spectateurs*». — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 572 f.

[2]) Erste Ausgabe nach Allacci, l. c., p. 6, Firenze. 1591; nach Fontanini, l. c., p. 477, Firenze. 1592. 4°; dann Venezia. 1592, 4°, 1598, 8°; ferner *Teatr. Ital. Antic.*, *Vol.* IX.

[3]) Ginguené, l. c. VI, 120 ff.

[4]) Die Widmung an den Kardinal *Donno Odoardo* ist vom 1. Mai 1593 datiert. 1. Ausgabe Bergamo. 1593, 4° (die uns vorliegende) (Apost. Zeno, *Note al Font.*, p. 478, und Allacci, l. c., p. 710 f.). Nach Riccoboni, *Th. it.* I, 127, und II, 81 wurde sie 1568 schon gedruckt; dies ist aber jedenfalls ein Irrtum.

Der Gang der Handlung ist kurz folgender: Akt I: Semiramis ist in Liebe zu ihrem Sohne Nino entbrannt und will ihn heiraten. Es werden bereits die Vorbereitungen zum feierlichen Hochzeitsopfer getroffen. Akt II: Nino erfährt von diesem Plane und lässt seiner Mutter sagen, dass er bereits mit Dirce, der Pflegetochter der Semiramis verheiratet sei, sowie dass er vor einem Inceste zurückschrecke. Akt III: Semiramis schwört der Dirce fürchterliche Rache. Äusserlich aber steht sie auf die Vorstellungen ihrer Berater scheinbar von ihrem Vorhaben ab, lässt Nino und Dirce rufen und verzeiht ihnen. Akt IV: Die Versöhnung war aber nur Schein, um Dirce und ihre Kinder an sich zu locken. Ein Bote bringt die Nachricht, dass Semiramis die unglückliche Gemahlin ihres Sohnes nebst den Kindern mit eigener Hand ermordet habe. Nino beschliesst, seine Mutter zu töten. Akt V: Um seine Verzweiflung voll zu machen, teilt ihm Semiramis mit, dass Dirce seine leibliche Schwester gewesen sei, dass er also jahrelang in der Blutschande gelebt habe, vor der er jetzt zurückscheue. Nino ersticht seine Mutter eigenhändig und tötet sich hierauf selbst an den Leichen Dirce's und seiner Kinder. [1])

Alle diese Schrecklichkeiten werden selbstverständlich nur erzählt, infolgedessen ist ein Ortswechsel nicht nötig. Die Tragödie vollzieht sich *innerhalb eines künstlichen Tages*, wie schon aus den Worten des Schattens des durch Semiramis getöteten Mennone hervorgeht (I, 2, p. 3 f.):

> „*Nè gia sperar che pauimento, ò muro*
> *Resti non tinto del tuo sangue, e c'hoggi*
> *Non finisca di te la schiatta, e 'l seme;*
> *Se la speranza ni mi falla e 'l giusto.*“

Von dem Ruhme der *Semiramis* geben 47, der Ausgabe von 1593 angefügte Sonette und andere Gedichte Zeugnis, welche die Tragödie und ihren Verfasser preisen. [2])

---

[1]) Ausführliche Inhaltsangaben siehe bei Riccoboni, l. c. II, 81 ff., und Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 408 ff. — Vgl. auch Gaspary, l. c. II, 573 f.

[2]) In Frankreich wurde dieser Stoff öfter behandelt, z. B. von

Alle bis jetzt besprochenen Tragödien der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stützen sich, wie schon die äussere Form zeigt, auf *Seneca.* Pomponio Torelli aber greift in der *Merope* wieder auf die Form der ersten italienischen Tragödie zurück und nimmt sich das griechische Drama zum Muster. Inhaltlich erheben sich Torelli's Tragödien weit über die eben besprochenen Werke. Die zwei berühmtesten unter seinen 5 Tragödien sind die *Merope,* 1589, und *Tancredi,* 1597. Die übrigen, *Galatea, Vittoria* und *Polidoro* sind ohne Bedeutung.

Die Merope-Fabel ist in der Form, die ihr Torelli gegeben hat, kurz folgende:

Polifonte hat den König Cresfonte von Messene getötet und will, um seine Herrschaft zu befestigen, dessen Witwe Merope heiraten. Diese willigt nach 10jähriger Bedenkzeit, die sie sich ausbedungen hat und die nun abgelaufen ist, scheinbar in die Verheiratung mit dem Vorsatze, Polifonte in der Hochzeitsnacht zu töten. Polifonte fürchtet nun nur mehr Telefonte, den Sohn des ermordeten Königs, der sich unter dem Schutze eines ihm befreundeten Fürsten fern von seiner Vaterstadt aufhält (Akt I und II). Telefonte kommt unerkannt zurück und setzt sich durch eine fingierte Geschichte von dem Tode Telefonte's, den er mit eigener Hand getötet habe, in die Gunst Polifonte's (Akt III). Merope erfährt von der Ankunft des Fremden und der That, deren er sich rühmt, und will den auf dem königlichen Sitze vor dem Palaste eingeschlafenen, vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten. Da sie aber den Tod im Schlafe für zu gut für ihn hält, so weckt sie ihn; es erfolgt das Erkennen zwischen Mutter und Sohn, und beide entwerfen den Plan, den Polifonte sofort zu töten. Dem herzukommenden Polifonte gegenüber stellt sich jedoch Merope sehr erzürnt über den anmassenden Fremdling, der sich auf des Königs Stuhl gesetzt habe, ein Verbrechen, auf dem Todesstrafe stand. Polifonte nimmt ihn als seinen Gastfreund in Schutz. Merope will zur Sühne dafür, dass sie bei-

---

Gilbert (1646), Desfontaines (1647), Mme de Gomez (1716), Crébillon (1717), Voltaire (1748). — Über spanische Bearbeitungen vgl. Dessoff, in: *Koch's Z. f. vergl. Lit.-Gesch.* 1891, IV, 3f.

nahe einen Gast getötet habe, ein Opfer darbringen (Akt IV). Im V. Akte wird uns nur noch die Katastrophe erzählt. Telefonte hat dem Polifonte beim Opfer den Kopf gespalten. Das Volk nimmt für Polifonte Partei und beruhigt sich erst, nachdem es hört, wer der fremde Mörder ist. Merope hat aber Polifonte geliebt und betrauert ihn nun. [1])

Die Einheiten sind in dieser Tragödie strenge beobachtet und die Handlung fügt sich auch verhältnismässig ungezwungen in den engen Rahmen. „*La Scena è in Messene auanti al Palagio Reale*", wie uns der Dichter selber sagt. Die Handlung beansprucht weniger als einen „künstlichen" Tag. Im I. Akte sagt nämlich Gabria, der Ratgeber des Königs, zu Merope (I, p. 6):

„*Et com' Hespero al dì chiuda le porte*
Vuol (*sc. Polifonte*) *che s'inuochi, & Venere, & Giunone,*
E la Concordia co'l felice nodo."

Die Katastrophe tritt aber noch vor der beabsichtigten Hochzeitsfeier, also vor Abend ein.

Merope ist, trotz aller Mängel, eine der besten Tragödien des 16. Jahrhunderts und jedenfalls die beste Torelli's. [2]) Ginguené tadelt an ihr nur den undezenten Schluss. [3])

---

[1]) Vgl. auch Klein, *Gesch. d. it. Dram.* II, 465ff.; Gaspary, l. c. II, 575ff.; Hartmann, *Merope im it. etc. Dram.*, p. 6.

[2]) St.-Marc Girardin, *Cours de litt. dram.* I, 303 nennt sie «*une restauration de la tragédie d'Euripide*» und spendet ihrem Verfasser (p. 304) noch ein besonderes Lob mit den Worten: «*Plusieurs scènes de la tragédie de Torelli me semblent, j'ose le dire, retrouvées d'Euripide*».

[3]) *Hist. litt.* VI, 112. — Die Merope-Fabel war vor Torelli schon zweimal bearbeitet worden: von Antonio Cavalerino, in seinem *Telesfonte*, Modena. 1582, 4°, und von Giambattista Liviera unter dem Titel: *Cresfonte*, 1583, 8° (nach Ginguené; nach Fontanini (p. 480) erschien die erste Ausgabe erst 1588 in Padua). Diese Tragödie wird auch von Lessing erwähnt, *Hamb. Dram.*, 40. Stück, p. 267f. (cf. Schröter-Thiele, l. c., p. 267, Anm. 4). Über den Ursprung und die spätere Entwicklung der *Merope*-Fabel im Drama haben gehandelt: Wendt, *Die ital. u. frz. Bearbeitungen der Merope-Fabel*, Diss., Jena, 1876; Schloesser, *Zur Geschichte u. Kritik von Gotter's Merope,*

Torelli's *Tancredi*[1]) ist bedeutend schwächer als die *Merope*.

Gismonda, die Tochter Tancredi's, des Fürsten von Salerno, liebt Guiscardo, einen Fremden, der sich im Kriege gegen den König von Sicilien sehr verdient gemacht hat. Sie soll aber nach dem Willen ihres Vaters Guglielmo, den Sohn des Königs von Sicilien, heiraten, der nur unter dieser Bedingung mit Tancredi Frieden schliessen will. Guiscardo ist bei Beginn der Tragödie bereits im Gefängnisse, wohin ihn der über die Liebe seiner Tochter zu ihm erzürnte Vater Gismonda's hat werfen lassen. Alles bestürmt den Fürsten, den hochverdienten und allbeliebten Guiscardo frei zu lassen. Tancredi jedoch gibt falschen Einflüsterungen nach und lässt den Gefangenen heimlich enthaupten. Mittlerweile stellt sich aber heraus, dass Guiscardo und Guglielmo ein und dieselbe Person sind. Dieser hat sich der Liebe Gismonda's versichern wollen und ist zu diesem Zwecke unerkannt in die Stadt gekommen. Der Krieg ist nur zum Scheine geführt worden, um allenfalls die Einwilligung von Gismonda's Vater zu erzwingen. Gismonda vergiftet sich auf die Nachricht von Guiscardo's Tode. Tancredi, von Reue über seine vorschnelle That erfasst, übergibt sein Reich dem Gesandten Ruggieri's, des Vaters Guiscardo's, und zieht sich in die Einsamkeit zurück, um sein Verbrechen zu sühnen.

Der Stoff fügt sich nur schwer in die Fesseln der Einheiten, die aber gleichwohl, äusserlich wenigstens, gewahrt

---

Lpz., 1890; G. Hartmann, *Merope im italienischen und französischen Drama*. 1892 (vgl. darüber: *Z. f. frz. Spr.* XV, 40; Koch's *Z. f. vergl. Litt.-Gesch.* 1893, VI, 419 ff.; *Fr.-Gall.* 1894, p. 146; *Neuphil. Centralbl.* 1894, p. 19; *Herr. Arch.* 1896, p. 222 ff.; *Giorn. stor.* 1897, XXII, (Rass. bibl.)); Teichmann, *Merope im ital. u. frz. Drama*, Pro., 1896. — Vgl. auch noch Lessing, *Hamb. Dram.*, 40. St., p. 266 f.; St.-Marc Giardin, *Cours de Litt.* I, 302 ff.; Mézières, *Introd. à la Dram. de Hamb.*, XV ff.

[1]) Der *Tancredi* erschien im Druck zuerst 1597, dann mit der *Merope* zusammen 1598 (Allacci, l. c., p. 751 u. Fontanini, l. c., p. 480), später zusammen mit *Merope*, *Galatea*, *Vittoria* u. *Polidoro*, Parma. 1605, 8° (3. Ausg.). Letztere Ausgabe liegt uns vor.

sind.[1]) Der *Ort* ist ein *Platz vor dem Palaste*, wie aus Akt II, Sc. III ersichtlich ist (p. 34):

„ . . . . *o figlia sola*
Tu stai fuor di palazzo."

Als *Zeit der Handlung* ist *ein Tag* anzunehmen.

Die Fabel ist der ersten Novelle des vierten Tages von Boccaccio's *Decamerone* entnommen und hatte, ebenso wie *Merope*, schon vor Torelli zwei Bearbeitungen gefunden, die Torelli selbst in der Widmung seines Stückes an den Herzog von Urbino (dat. 15. Nov. 1597) erwähnt.[2]) Die erste ist eine Tragödie in Versen, mit Akteinteilung, von Girolamo Razzi,[3]) die zweite von dem Conte di Camerano.[4])

Damit soll die Reihe der hier zu besprechenden Tragödien des 16. Jahrhunderts geschlossen werden. Es bliebe zwar noch manches, zu seiner Zeit berühmte Stück zu erwähnen übrig, aber abgesehen davon, dass einige, wie die Tragödien Ingegneri's, dem Verfasser nicht zugänglich waren, ist aus den oben besprochenen zur Genüge ersichtlich, wie die Einheiten in der Praxis gehandhabt wurden.

Die *Einheit der Handlung ist durchweg streng gewahrt.* Nur

---

[1]) Bilancini, l. c., p. 169: „*Il Torelli . . . ha plasmato anche questa su quello stampo con stretta osservanza delle unità e quindi, per la necessità del condensamento dei fatti in un sol luogo ed in un tempo restrettissimo, ha trasportato l'azione per la massima parte fuori della scena*". Was aber Bilancini hier an Torelli tadelt, ist der Grundfehler aller Renaissancetragödien, und tritt im *Tancredi* nicht mehr hervor, als in den Schauertragödien Dolce's, Groto's, Decio's etc.

[2]) *Tancredi, Widm.*, p. 2.

[3]) Betitelt: *Gismonda*, Firenze, 1569, 8°.

[4]) *Il Tancredi, Trag. di* Ottaviano Asinari, Conte di Camerano, Bergamo, 1588, 4°. Über diese und andere italienische Bearbeitungen dieses Stoffes siehe Fontanini, l. c., p. 480f. — Vgl. auch noch Zupitza, *Die mittelengl. Bearbeitungen der Erzähl. Boccaccio's von Ghismonda und Guiscardo*, in: Geiger's *Vierteljahrsschr. f. Kult. der Renaiss.* 1886, I; Deschanel, *Le théâtre de Voltaire;* Sherwood, *Die neuengl. Bearbeit. der Erzähl. Boccaccio's v. Ghism. u. Guisc.*, Diss., Berl. 1892; Varnhagen, in: *Litbl. f. germ. u. rom. Phil.* 1892, XIII, 412ff. — Ferner noch *Herr. Arch.* LXXXIV, 52.

Giraldi bringt in seinen *Antivalomeni* eine Doppelhandlung zur Durchführung, wobei allerdings das Geschick Emonio's stark in den Vordergrund tritt. Die Dichter beschränken unter dem Drucke der Zeit- und Ortseinheit die Handlung oft nur zu sehr, sodass häufig nur frostige Erzählungen und langweilige Monologe übrig bleiben. [1])

Die *Einheit der Zeit* wurde von Anfang an, ebenso wie die der Handlung, als feststehendes Gesetz betrachtet. So sehr aber auch die Dichter von der Notwendigkeit dieser Einheit überzeugt waren, [2]) so fiel es ihnen doch nicht ein, sich auf den Standpunkt der Mehrzahl der Aristoteles-Ausleger oder des Scaliger zu stellen, und als äussersten Termin einen künstlichen Tag, oder gar eine noch kürzere Zeit anzunehmen. Wenn der Stoff es erforderte, trugen sie kein Bedenken, im Verlaufe des Stückes eine Nacht vergehen zu lassen. Schon Rucellai hatte die Handlung seiner *Rosmunda* über einen natürlichen Tag oder vielleicht noch etwas mehr ausgedehnt. Giraldi und Groto erlaubten sich noch grössere Freiheiten, indem sie der Handlung, wenn nötig, die Dauer von 2 Tagen und sogar darüber gaben; allerdings hielten sie es für notwendig, sich wegen dieser Überschreitung der gewöhnlichen Zeit zu entschuldigen. Doch blieben die späteren Tragiker vielfach wieder innerhalb der Grenzen eines künstlichen Tages. Allerdings kann man, was Lessing von Voltaire in Bezug auf dessen *Merope* sagt, mit fast noch grösserer Berechtigung auf die italienischen Dramatiker anwenden: „Die Worte dieser Regel (i. e. von der Zeiteinheit) haben sie erfüllt, aber nicht ihren Geist. Denn was sie an einem Tage thun lassen, kann zwar an einem Tage gethan werden, aber kein vernünftiger Mensch wird es an einem Tage thun.“ [3])

---

[1]) Butcher, *Arist.'s Theor.*, p. 278 f.: "*The natural course of the action was cut short, and the inner consistency of character violated... The external rule was thus observed, but at the cost of that inward logic of character and events, which is prescribed by the Poetics*".

[2]) Über Ag. Ricchi's Widerspruch ist oben, p. 59 f. das Nötige gesagt worden.

[3]) *Hamb. Dram.*, 45. St., p. 294.

Übrigens finden wir oft auch nicht die geringste Andeutung darüber, ob nicht in der Zeit zwischen den einzelnen Akten vielleicht eine längere Pause, etwa eine Nacht liegt; mit einem Worte, die Zeit ist häufig ebenso unbestimmt gelassen, wie der Ort.

Wenn wir davon absehen, dass in vielen Fällen von einem genau fixierten Orte keine Rede ist, so wird die *Ortseinheit* nächst der Einheit der Handlung am strengsten beobachtet. In den ersten Tragödien ist sie allerdings noch verletzt; Trissino und Rucellai scheinen sie noch nicht für unumgänglich notwendig gehalten zu haben. Giraldi verletzt sie nur einmal und auch Groto beobachtet sie in der *Hadriana* nicht ganz streng. In den übrigen uns bekannten Tragödien der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist sie jedoch durchweg gewahrt. Dass man aber diese, in der Theorie erst sehr spät geforderte Einheit so strikte wahrte, hatte, wie schon erwähnt, seinen Grund wohl in den Theaterverhältnissen der Zeit. Die technischen Schwierigkeiten, die ein Scenenwechsel bot,[1] hielten den Dichter, der auf die Aufführung seines Stückes rechnete, in den meisten Fällen von einem Ortswechsel ab. Dazu kam noch das Beispiel der Alten; mochte der Dichter sich mehr an Seneca oder mehr an die griechischen Tragiker halten, in allen Fällen beachtete er nur die Form und sah dabei, dass die Handlung sich in der Regel in ununterbrochener Folge an einem Orte abspielte, Grund genug für ihn, die Einheiten der Zeit und des Ortes zu beobachten.

Um die Unwahrscheinlichkeiten, die daraus entstanden, dass die geheimsten Beratungen und Herzensergüsse an einem öffentlichen Platze erfolgten, kümmerten sich die Dichter nicht.

Die *Einheit der Handlung*, die für die Griechen wenigstens die erste Forderung gewesen war, ergab sich für die Renaissance-Dramatiker als Folge der Zeit- und Ortseinheit von selbst.

Dazu kam schliesslich noch die Festlegung dieser Regeln,

---

[1]) Siehe oben, p. 120.

mit Ausnahme der Ortseinheit, durch die Poetik des Aristoteles und damit war dem Dichter jede Möglichkeit genommen, seiner Inspiration freien Lauf zu lassen, ohne sich scharfer Kritik auszusetzen.

In der beständigen Scheu vor einem Verstosse gegen diese geheiligten Regeln entstanden nun jene Machwerke, welche das Gemüt des Volkes kalt liessen und deren Bestreben dahin ging, was ihnen an Originalität und innerem Leben fehlte, zu ersetzen durch Berichte von ausgesuchten Frevelthaten und unmöglichen Scheusslichkeiten. Mit ganz wenigen Ausnahmen waren und blieben sie steife Schulübungen von Gelehrten, die schon darum auf den Nationalcharakter keinen Einfluss gewannen und so von Anfang an der Lebensfähigkeit beraubt waren.[1] Quadrio, ein warmer Verteidiger der Regeln, urteilt über die italienische Tragödie des 16. Jahrhunderts also: „*Tutte queste Tragedie furono talmente racchiuse entro le regole prescritte, che si può dir che gli Autori vi abbiano troppo scrupolosamente seguiti i precetti dell'Arte, e abbiano troppo letteralmente gli Originali greci imitati. Così è avvenuto, che le Tragedie Italiane composte tra il Secolo XV, e il Secolo XVII sieno ad alcuni parute troppo crudeli e non sieno piaciute.*“[2]

Damit ist die klassische Tragödie des 16. Jahrhunderts

---

[1]) Riccoboni, ein begeisterter Verehrer der italienischen Tragödie, klagt folgendermassen (*Théat. it.* I, 260): «*Le Peuple grossier, qui surtout en Italie fait le succès des Spectacles, n'étant pas fort sensible à cette sorte de plaisir, la Tragedie tomba bientôt, et fut réduite à ne paroître que dans les Fêtes, qui se donnaient à l'occasion du mariage, ou de la naissance de quelque Prince*».

[2]) l. c. III, 58. — Die Stelle lautet genau so bei Riccoboni, l. c. I, 36, von dem sie Quadrio offenbar abgeschrieben hat. — Vgl. auch Bozzelli, l. c. II, 213: „*Le regole aristoteliche da essi poste in opera non poteano contribuir da sè sole ad assicurar loro il convenevole successo; perchè siccome non è difetto l'infrangerle, quando lo scopo è ottenuto per altre vie, non è pur merito l'osservarle, quando a sostener gli effetti dell' azione rappresentata non vi ha nè rapidità di movimenti, nè altezza di caratteri, nè varietà di contrasti, nè vivezza di espressione. Di quest' ultimo pregio mancano segnatamente tutti, e se le più belle situazioni rimangono in alcuni compresse per la squallidezza del dire, sono bruttate in altri per qualche cosa di peggio . . .*“

in Italien aus dem Munde eines Anhängers der Regeln selbst gerichtet.[1])

Wenn wir nun am Schlusse unserer Betrachtungen über die Einheiten angelangt, noch einen kurzen Rückblick auf die gesamte Entwicklung dieser Regeln werfen, so sehen wir, dass sie mit der Nachahmung der griechischen und römischen Tragödie aus dieser als Gesetze herübergenommen wurden. Der zunehmende Einfluss der Poetik befestigte diese Gesetze immer mehr. Um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurden die *drei Einheiten* in der Praxis bereits befolgt. In der Theorie waren jedoch erst die Einheiten der *Handlung* und der *Zeit* festgelegt. Bezüglich der letzteren gingen die Ansichten auseinander: Die Kommentatoren, gestützt auf den Wortlaut des Aristoteles, strebten nach einer möglichsten Verengerung der Zeitgrenze; da aber dieses Streben mit den Anschauungen und Bedürfnissen der Dichter in Widerspruch stand, so gewannen die Kommentatoren auf die endgültige Gestaltung dieser Einheit keinen entscheidenden Einfluss. Denn die mehr auf dem Boden der Wirklichkeit stehenden Kunsttheoretiker, welche den Wortlaut der Poetik und die Praxis der griechischen Dichter mit den Anforderungen der modernen Bühnentechnik in Einklang zu bringen suchten, hielten nach wie vor im Prinzipe am 24stündigen Tage fest. Desgleichen galt auch für die Dichter der natürliche Tag als Grenze, bis zu welcher man die Handlung mit Fug und Recht und ohne Tadel fürchten zu müssen, ausdehnen konnte, wenn sie auch in den meisten Fällen in einen kürzeren Zeitraum zusammengedrängt wurde.

Nachdem gegen Schluss des Jahrhunderts die in der Praxis schon längst geübte Ortseinheit auch in der Theorie zum Ausdruck gekommen war, standen *die drei Einheiten* in Theorie und Praxis schon in der gleichen Form fest, in der sie im nächsten Jahrhunderte in Frankreich erst nach langem

---

[1]) Wie in der Tragödie, so herrschten auch in der Komödie und in der Pastorale die Regeln von den Einheiten, nahezu unumschränkt. Wenn trotzdem in diesen beiden Dichtungsarten Besseres geleistet wurde, so beweist das nur, dass sie dem italienischen Nationalcharakter mehr zusagten, als die Tragödie. (Vgl. darüber De Amicis, *Della Imitazione Classica* etc.).

und heftigem Kampfe zur Geltung gelangten. Von Frankreich aus traten sie dann ihren Siegeslauf über Europa an und machten unter den Meisterhänden eines Corneille und Racine und mit Hilfe verschiedener glücklicher Umstände die französische Tragödie zum vielbewunderten Vorbilde, während die, aus denselben Quellen hervorgegangene und dieselben Regeln befolgende italienische Tragödie, der jedoch das richtige Genie fehlte, das sie auf die Höhe gebracht hätte, einer nicht unverdienten Vergessenheit anheim fiel.

Anhang.

Citate.

Aristotelis *Poetica,* ed. Ritter, Colon., 1839.

Cap. VIII, 1, p. 18 f. *Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς, οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἕνα ᾖ. πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ γένει* (*ἑνὶ* Gottfried Hermann) *συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἕν. οὕτω δὲ καὶ πράξεις ἑνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις.*

— — — — — — — — — — — — — —

VIII, 4. *χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἡ μία μίμησις ἑνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲ μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.*

Fabula autem est una, non ut nonnulli opinantur, si circa unum aliquem versatur: multa enim et infinita genere contingunt, ex quorum nonnullis nihil est unum. sic etiam actiones unius cuiusdam multae sunt, ex quibus una nulla fit actio.

— — — — — — — — — — — — — —

oportet igitur, quemadmodum etiam in aliis artibus una imitatio unius rei est, sic etiam fabulam, quoniam actionis imitatio est, et unius esse et huius totius, partesque factorum ita coniunctas esse, ut translata aliqua parte vel sublata totum quoque differatur moveaturque: nam quod additum aut non additum nihil reddit notabile, ne pars quidem totius est.

Cap. V, 4, p. 11. *ἡ μὲν γὰρ* (sc. *τραγῳδία*) *ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξαλλάττειν,*

ἡ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει. καίτοι τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

etenim haec (sc. tragœdia) quam maxime studet intra unum solis circuitum versari vel paulum excedere, epopœia autem temporis definitionem non admittit, et hoc differt: quamquam primo æque in tragœdiis hoc faciebant, atque in carminibus epicis.

Averrois *Paraphrasis in Librvm Poeticae Aristotelis, Jacob Mantino Hispano Hebraeo, medico interprete*, in: *Aristot. Stag. Topic. .... Libri, Prim. Vol. Pars* III. Venetiis. MDLXXIIII. 8°.

Die in Klammern stehenden Zahlen beziehen sich auf den Neudruck Heidenhain's, in: *Jahrbücher für class. Phil., Supplem. Bd.* XVII.

fol. 221 a$_\alpha$ (362). Oportet ergo ipsum carmen habere principium medium & finem, & vt vnaquaeque harum partium sit magnitudine media: oportetque totum compositum ex eis esse magnitudinis terminatæ, non cuiusuis magnitudinis contigerit. Nam pulchritudo compositi (seu bonitas) ex duobus quidem oritur: alterum est ipse ordo: alterum vero magnitudo . . . . . . si carmen perbreue fuerit, non poterit perficere partes laudis. & si in longum protrahatur, non poterunt eius partes seruari, memoriáque teneri: ita vt posterioribus partibus iam auditis, priores sint obliuioni traditae . . .

fol. 221 a$_\beta$ (363). Quod maxime etiam delectat in constitutione carminis Poesis, est ne enarratio multarum rerum, quae vni rei determinatae accidunt, de qua poema quæritur, in longum protrahatur.

fol. 221 b$_\alpha$ (364). Sic igitur oportet vnius unam esse imitationem, vnumque propositum: & ut eius partes habeant terminatam definitionem habeant'que principium, medium & finem: sitque ipsum medium praestantius illis.

fol. 228 a$_\alpha$ (380). Narrat autem Aristoteles differentiam quae est inter Tragoediam & alia genera Epopœiae. Totum tamen hoc est proprium ipsis Grecis & non reperitur apud nos simile.

fol. 228 b$_\alpha$ (381). Haec inquam est summa eorum, quae

intelligere potuimus de sententijs, quas Aristoteles attulit in hoc libro circa orationes communes cunctis generibus Poeticae facultatis ac proprias Tragoediae, id est communes omnibus vel pluribus earum. Reliquum vero, quod dixit in hoc libro de differentijs quae insunt reliquis generibus poesis, apud Grecos, ac ipsi Tragœdiae, est quidem eis proprium.

fol. 228 b β (382). Tu autem facile cognoscas ex his, quae hic scripsimus, quod id, quod considerauerunt nostri Arabes de regulis poeticis respectu eorum quæ Aristoteles scripsit in hoc libro, & in libro Rhetoricorum, est quid minimum, vt dixit Alfarabius.

Paccius, Alexander, *Aristotelis Poetica in Latinvm Conuersa.* Venetijs. 1536. 8°.

fol. 4 α. nequeo mirari satis, hanc doctrinæ partem tam negligenter habitam hactenus fuisse. Nam quòd Auerrois super hac commentatio reperiatur, planè nihil est, cum nihil ad rem afferat, propterea quòd parum intellectum esset ab ijs qui in Arabam linguam hoc opus uerterunt. Nihil etiam est quod à Georgio Valla conuersum in latinum habeatur. id quod satis per se apparet. Utcunque uerò, multis (ut diximus) portentis scatet. Quapropter habitis iam tribus uetustis admodum exemplaribus, uno praesertim ex uaticana bibliotheca, monstris illis omnibus bellum indicere, planeque manum cum eis conserere non sum ueritus.

fol. 9 α. hoc differt . . . quoniam Tragœdiæ quidem intra unius potissimum solis, uel paulo plus minúsue periodum actio est: quandoquidem Epopeia temporis spatio non urgetur.

Francisci Robortelli Vtinensis *in librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes.* Florentiae. 1548. fol.

Ad Lectorem:

Vnus Auerroës paucula quædam scripsit, quae ego neque magnopere laudare, neque reprehendere satis possum; sunt enim perperàm in Latinum uersa; & Aristotelis obscura loca non illustrant. Bis fuit liber hic in latinum conuersus à Georgio Valla primum viro docto, & bene perito totius antiqui-

tatis. Verum ei contigit, quod glaciem perambulantibus contingere solet; locorum lubricitate saepe lapsus est. Subleuauit hominem aliquando Alexander Paccius, qui rursus latinum fecit librum hunc. Sed & ille, dum lapsum subleuat, saepè labitur ... Neque ego is sum qui polliceri audeam me nunquàm lapsum.

fol. 80. . . . fabula dicitur vna, composita quidem ex pluribus actionibus, sed tendentibus ad eundem finem, atque inter se ita quadrantibus, vt vna ex pluribus fiat.

Die Stelle über die Zeiteinheit ist abgedruckt bei Otto, *Silvanire*, Anhang, p. CIII.

4. Segni, Bernardo, *Rettorica et Poetica d'Aristotile tradotte di Greco.* Firenze. 1549. 4°.

Cap. III. Della differenza del Poema Heroico, et Tragico.

p. 289 . . . & anchora è differente per la lunghezza. Conciosia che il Tragico finisca l'impresa sua sotto vn'circuito di sole, ò poco più... Et l'Heroico la faccia senza tempo determinato. Et certamente da prima fu vsata la medesima libertà del tempo nell'vno, & nell'altro Poema . . .

p. 290. Di più ci è la differenza nel tempo, doue l'vno fa l'imitatione in tempo di molti anni; & l'altro in tempo d'un sol'giorno, ò poco più. *Et intendo io del giorno naturale d'hora XXIIII,* perchè le materie, che si conducono nelle Tragedie, & anchora nelle Commedie, molteuolte sono di tal'sorte, che piutosto di notte che di giorno sta bene il farle; come sono gli adulterij, le morti, et simili. Nè qui ci perturbi il dire, che la notte sia tempo di riposo; conciosia che gli intemperati, et gli ingiusti usin' le cose nel modo contrario à quello, che la natura l'ha ordinate: & anchora perchè e'non è disconueneuole vna sola notte, per condurr'vna impresa, & vna sua uoglia, lo star'senza riposarsi . . .

Madius, Vincentius Brixianus et Lombardus, Bartholomæus Veronensis, *In Aristotelis librum de Poetica communes Explicationes. Madii vero in eundem librum propriae Annotationes.* Venetijs. 1550. fol.

fol. 93. quam etsi Philosophus tempore indeterminatum

esse dicit (sc. Poema epicum), id tamen sano modo intelligendum est. si enim quam imitatur actionem, finita (vt infra docebit) esse debet, tempus quoque determinatum sit oportet. uerùm Philosophus Epopœiae tempus indeterminatum esse dicit, quoniam amplam admodum latitudinem habet.

Castelvetro, Lodovico, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata e Sposta.* Vienna. 1570. 4°.

fol. 95 b. . . . quantunque non sia precisamente diterminata la certezza del tempo, nel quale si debba essere dato fine alla tragedia, si come è diterminato quel tempo, oltre il quale il fine non dee passare in guisa che non fa mestiere d'horiuolo, non dimmeno non è che simile grandezza non sottogiaccia all'arte, & che coloro, liquali la sprezzano allungando la tragedia oltre alle dodici hore non pecchino, & non sieno da biasimare si come non è da lodare Plaùto che in alcuna fauola delle sue comedie s'è disteso oltra il predetto confine. Si come dall'altra parte *sonò da biasimare coloro che ristringono la grandezza legittima della fauola,* & le danno prima fine che non bisogna non tirandola oltre ad un brieue termine, come sarebbe quello di due hore o piu.

fol. 98 b. Hora cio che ragiona Aristotele in questa particella della singolarita della fauola & per conseguente della singolarita dell'attione è da essere considerato & inteso sanamente. Percio che noi trouiamo (sic!) in ogni tragedia & comedia bene ordinata & atta a rendere maggiore diletto *non vna attione sola ma due,* le quali alcuna volta non paiono hauere tutta quella dipendenza l'vna dell'altra secondo necessita o verisimilitudine, che potrebbono hauere & per auentura si potrebbe rappresentare ciascuna di loro seperatamente. Egli è uero che l'vna dell'attioni pare principale, & l'altra accessoria & pare che l'accessoria serua alla principale in rendere la felicita o la miseria maggiore.

fol. 99 a (101). Ma non per tanto Aristotele qui & altroue ostinatamente commanda che l'attione riempiente la fauola sia vna & d'vna persona sola, & se pure sono piu attioni che l'vna dipenda dall'altra, ne dicio (sic!) adduce ra-

gione o proua niuna se non l'essempio de poeti tragici, & d'Homero, che si sono attenuti alla singolarita dell' attione d'vna personna (sic!) in comporre la fauola, ma egli si poteua bene a uedere, che nella tragedia & nella comedia la fauola contiene vna attione sola o due, lequali per dipendenza possono essere reputate vna, & piu tosto d'vna persona che d'vna gente, non perche la fauola non sia atta a contenere piu attioni, ma perche lo spatio del tempo al piu di dodici hore nel quale si rappresenta l'attione & *la strettezza del luogo nel quale si rappresenta l'attione*, non permettono moltitudine d'attioni o pure attione d'vna gente, anzi bene spesso non permettono tutta vna attione intera se l'attione è alquanto lunga. Et questa è la ragione principale & necessaria perche la fauola della tragedia & della comedia dee esser vna cio è contenere vna attione sola d'vna persona o due stimate vna per la dipendenza.

8. Piccolomini, Alessandro, *Annotationi nel libro della Poetica d'Aristotele.* Vinezia. 1575. 4°.

p. 180 f. L'vna, & la più importante (sc. ragione [für die Einteilung in Akte]) si può stimare, che fusse, che douendo il tempo, che hà d'abbracciare l'attione, la quale hà da imitar la fauola, non passar in lunghezza lo spatio d'vn diurno sopra l'horizonte, camin del Sole, come vedremo sarebbe stato necessario, se non si fusse trouata la distintion degli atti, che per saluar la somiglianza, che hà da esser trà la cosa imitata, & l'imitatione, fusse durata la rappresentatione per tutto il detto spatio di tempo dal sorger' al cader del Sole: cosa in uero di tanto incommodo agli spettatori, che per non hauer' à star si lungo tempo occupati in quello spettacolo, non si sarebber curati di ritrouaruisi. Onde accioche insiememente si saluasse la verisomiglianza, & si riparasse à questo incommodo, & à questo tedio; destinarono quei poeti il tempo di tre, o quattro hore alla rappresentatione: & ordinarono che quattro volte si posassero, & restasser dentro gli histrioni per alquanto spatio di tempo; accioche gli spettatori potesser' immaginarsi, che alcune cose fusser fatte dagli histrioni; mentre che non appari-

uano in scena; le quali troppo lungamente sarebber durate, se attualmente si fusser tutte fatte, & negotiate in scena.

p. 380. Voglion'alcuni Spositori in lingua nostra, che il termin della tragedia in rappresentarsi sia vguale al tempo, che può importare l'attione stessa, di cui la tragedia è imitatione: posciache tanto spatio di tempo si consuma (dicon' essi) in far vedere rappresentatiuamente nella tragedia vn 'attione; quanto si consumerebbe nell' auuenimento di quella. Questo lor' opinione non hò io per sicura; nè la ragion parimente, ch'assegnan d'essà; conciosacosache l'attione debbi contener, secondo il parer d'Aristotele, tanto spatio, che o non passi, o di poco passi vn diurno corso del Sole sopra la terra com' à dir, dodici, o tredici hore, o simile, *secondo il Clima, doue tal' attione auuenuta si prende, & non doue la fauola si recita, & si rappresenta*, come voglion' alcuni, ma senza ragion' alcuna. Et tale spatio alla rappresentatione è di souerchio: posciache troppo incommodo recherebbe agli Spettatori. Et per questo si son trouate le distintioni degli Atti, & le interpositioni trà atti, & atti; accioche immaginar si possa ch' in tali interualli trapassi maggiore spatio di tempo, che non passa . . .

p. 381. Dall' esser proprio dell' Epopeia l'imitar per modo, non di rappresentatione, com' è della tragedia, ma per modo di narratione, & di raccontamento; le risultano due gran commodità, di cui è priuata la tragedia, l'vna è di poter la sua fauola abbracciare, non solo lo spatio d'vn solar diurno mouimento, come fà la tragedia; ma di molti giorni, di mesi, & d'anni. L'altra è di poter raccontar le cose fatte in vno stesso tempo in diuersi luoghi, & appartenenti alla primaria attione, come si vede in Virgilio . . . il che non si può far nella tragedia: posciache, hauendosi in essa a rappresentar con l'attione le attioni; certe cosa è, che più attioni rappresentar con attion non si possono in vno stesso tempo; come con passar dall' vna all' altra si può far nell' Epopeia.

9. Riccobonus, *Poetica Aristotelis Latine Conuersa.* Patavii. 1587. 4°.

p. 26 f., III. De Convenientia et differentia inter Tragœdiam & Epopœiam.

Differunt vero . . . quia illa sit tempore indefinita: hæc res gestas vnico Solis ambitu, vel paullo longiore spatio exprimere videatur. Nam, tametsi ipsa Epopœia continere actionem definitam debet, habentem principium, medium, & finem, vt inferius apparebit: tamen dicitur, tempore indefinita, id est, amplam admodum magnitudinem habens, præsertim vero, si cum Tragœdia, & Comœdia vno solis ambitu comprehensis, vel paullisper uariantibus conferatur.

Ars Comica.

p. 149. Etenim in Comœdia non tota aliqua actio videtur representari, sed illa tantum pars, quae est unius diei.

p. 150. Debet (sc. fabula) congruentem magnitudinem habere, vt nec perexigua, nec permagna sit, sed ad eius temporis prospectum accommodata, quod spectatorum commodum fert: popularis enim commodi ratio habenda est: populus vero aliquot post horas de Theatro discedere necesse habet. Itaque Comicæ fabulæ tempus idoneum censendum est, non vnius, aut duarum horarum, ne populus ad tam exiguum temporis spatium congregatur, nec quod vnum solis ambitum longe praetereat, ne populo impedimentum afferatur, & illud Plautinum quadret.

Lumbi sedendo, oculi spectando dolent:

Sed quod vnico solis circuitu comprehendatur vel paullisper variet.

Debet esse vna: tametsi enim duæ quandòque actiones exprimi videntur, vt in Andria Terentij actio Pamphili amantis Glycerim, & altera Charini amantis Philumenam: tamen vna est præcipua, altera aduenticia, & episodij loco adiecta. Temporis autem breuitas & loci angustia nec in Tragœdia nec in Comœdia multitudinem admittit actionum. Praeterquàm quòd etiam sola pulchritudinis ratio vnam postulat actionem, vt in ipsa quoque Epopœia.

Caroli Verardi Caesenatis Cubicularij Pontificij *in historiam Beticam ad R. P. Raphaelem Riarium. S. Georgij Diaconum Cardinalem.* s. l. s. a. 8°.

Praefatio, p. 2.

Nach einer kurzen Schilderung der anlässlich der Nachricht von

der Eroberung Granadas abgehaltenen Siegesfeier und Volksbelustigung fährt der Verfasser fort:

Itaque ego tantorum vestigia secutus quo et ipse pro virili parte interiora animi mei gaudia quo pacto possem: cunctis aperirem et simul nostrorum temporum felicitati quodam modo gratularer: vnius duntaxat diei quo videlicet Urbs Granata Baudelis regis bello iam fracti fameque fatigati deditione recepta est: acta complexus sum historiamque interlocutoribus personisque ita contexui: atque distinxi: vt totam rem ita vti gesta est: posset Populus Romanus non solum auribus percipere: verum etiam oculis intueri . . .

Prologus.

p. 5.

Apporto non Plauti aut Neuij comedias:
Quas esse fictas scitis omnes fabulas.
At nouam vobis veramque fero historiam:
Per quam licebit nosse: vt summi principes
Fernandus & coniunx domuerunt Beticam
Regnique Granatam caput: & finitimis
Terrorem populis adiecere Imperio.
Quod fabulis si in fictis tantam capere
Soletis pleno voluptatem pectore:
Quid quesores vbi narratur verissima
Cognitioneque digna vos facere addecet:
Presertim cum vlla hic tyrannorum scelera
Non sitis audituri: aut fastus regios:
Intolerandam vel bonis superbiam:
Que sepe describi solent tragedijs.
Neque audientur lenonum hic periuria:
Seruorum techne: aut meretricum blandicie
Auara non vsquam lena hic inducitur:
Milesue gloriosus: aut sicophanta impudens:
Edaxue parasitus: vel matrona impotens:
Paterue durus: aut amator cupidus:
Et reliqua: que in Graijs nostrisque comicis
Spectata prebent voluptatem plurimam.
Verum pudica honestaque hic sunt omnia:

Summoque cuncta perfecta consilio
Virtute semper duce: fortuna comite:
Fides bonique mores & probitas vigent:
Nullus superbie: nullus auaritiæ est
Locus relictus: aut fedis amoribus.
Vos itaque virtutem qui facitis maxumi
Fauere nostre decet huic historie:
Animumque summo aduortere cum silentio.

p. 6. Requirat autem nullus hic comedie
Leges vt obseruentur aut tragœdie.
Agenda nempe est historia non fabula.
Adeste iam equis animis: & pernoscite
Maurorum Rex en qui foros egreditur
Suis consultoribus: sibi quid velit.

Agostino Ricchi da Lvcca, *Comedia, Intitolata I tre Tiranni, Recitata in Bologna a N. Signore, et a Cesare, Il giorno de la Commemoratione de la Corona di sua Maestà.* Vinezia. 1533. 8⁰.

Prolog des Merkur.

p. 8. gliè (sc. all' autore) piacciuto scostarsi cosi alquanto
dal modo e da l'usanze de gli Antichi,
Che doue han sempre usato essi, che il caso,
et tutto quel che pongono in Comedie
possa essere in un tempo, o in un di solo;
Questi hora uuol che la presente Scena
(sicondo che richiede la sua fauola)
serui a piu giorni, et notti, in fine a uno anno.
Et benche si potesse aperto dire
che gli è cosi piaciuto, ha pure in uero
qualche ragione in se: perche si come
si uiue hor con la uita dal di d'hoggi,
et non di quegli che furono già un tempo,
Et son uarij i costumi; pare honesto,
Con questi le Poesie, le Prose, i Versi
li Stili, e l'uso anchor del recitare
sicondo i tempi, si mutino, e innouino.

Anonym., *Giudicio sopra la Tragedia di Canace e Macareo.* 1543. (Sperone Speroni, *Opp.*: Venezia. 1740. vol. IV.)

p. 109. Aristotile non gli (all'autore) vieta, che lasci alquanto le leggi dell'arte, per trarne fine più maraviglioso, più magnifico, e più onorato: come egli anco concede, che non si potendo ispedire in un giorno il successo della favola, ne' tochi di due: il che fece Terenzio nella sua Eautontimorumenon, e forsi Plauto negli Captivi; quantunque essi fussero comici, e non tragici, e non portassero le loro materie tanto seco del difficile, quanto fanno le tragice. Ma è d'avvertire, che questa licenza data da Aristotile circa al partirsi alquanto dall'arte in qualche cosa, non faccia quell' effetto ne' poco giudiciosi poeti, che fanno le licenzie de' medici negli appetitosi e poco regolati infermi; i quali avuto un poco di licenza dal medico circa qualche cosuccia, tanta se ne pigliano, che o più gravemente infermano, o se ne muojono.

Gio. Battista Giraldi Cinthio, *Le Tragedie.* Venetia. 1583. 2 vols. 8⁰.

Altile, vol. I.

Prologo.

p. 7. Certa cosa è, che quanto è qui produtto
Si genera, e corrompe, e muta, & varia,
O' tutto, o in parte. Et ch' è l'huomo nel Mondo
Di libero uolere, e ch' è in suo arbitrio,
Oue meglio gli par piegar la mente
E perciò crede hora il Poeta nostro,
Che sì ferme non sian le leggi poste
A le Tragedie, che non gli sia dato
Vscir fuor del prescritto in qualche parte.
Per vbidire à chi comandar puote,
E seruire à l'età, à gli Spettatori,
E à la materia, non più tocca inanzi
O' da Poeta antico, ò da moderno.
Et egli tien per cosa più che certa,
Che s'hora fusser quì i Poeti antichi
Cercherian sodisfare à questi tempi,

A Spettatori, à la materia noua,
E che sia ver, che varian queste leggi,
Vedesi che più volte i Greci istessi
Si sono da i primi ordini partiti
Et i Romani, anchor c'hauesser presi
Il modo di componerle da Greci
Lasciare à dietro le vestigia Greche,
p. 8. E si diero à comporle, come l'vso
De i fatti lor, de i lor tempi chiedeua.
Come chiaro hà mostrato il Venusino.
Dunque hà voluto hora il Poeta nostro
In questa noua fauola seruirsi
Di quel, che l'vso, e l'età nostra chiede,
(Quanto però diceuole gli è parso)
Per sodisfare à chi sodisfar deue.

Didone, vol. I.

Epilogo.

p. 155. Et se forse in qualche parte, mi son partito dalle regole, che dà Aristotile, per conformarmi co' costumi de'tempi nostri, l'ho io fatto coll' essempio degli antichi, perche si uede, che altrimente diede il principio alle sue fauole Euripide che Sophocle, & con altro modo disposero le loro fauole i Romani, come poco hà dicemo, che i Greci. Et oltre à ciò lo mi ha concesso il medesimo Aristotile. Il quale non uieta punto, quando ciò richiede, ò luogo, ò tempo, ò la qualità delle cose, che sono in maneggio, il partirci alquanto da quell'arte, ch'egli ha ridotta sotto i precetti, che dati ci hà.

p. 152. Et la oppositione, che fa costui (sc. Bartholomeo Caualcanti, gegen dessen Angriffe der Epilog gerichtet ist), che non è verisimile, che facciano raginare nel publico i Re delle cose, ch'essi vanno da se soli, fra se discorrendo, e tanto sciocca, ch'io arrosisco a rispondergli veramente: se questa sua oppositione valesse, non bisognarebbe anche introdurre nella scena, ragionamenti de Re, nè di Reine, co' segretari loro, & co'loro consiglieri, & con altri loro famigliari. Perche niuno de' detti ragionamenti si fà nel publico, & pure s'introducono nelle scene. Ma pouero ch'egli è, non si auede

egli, che quantunque la scena rappresenti una Città, non si considera ella nondimeno in tali ragionamenti, altrimente che se essi si facessero nelle più segrete, & più riposte stanze de'Signori? Et perciò s'introducono nella scena, in quello istesso modo, che se fauellassero nelle camere loro. Perche così ricerca la rappresentazione.

Giovambattista Giraldi Cinthio,
Discorsi intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie, e di altre maniere di Poesie.
Vinecia. 1554. 4°.

p. 205 . . (*Bibl. rara* LII, Parte II, 10 ff.) l'una e l'altra (sc. la Comedia e la Tragedia) finge l'auenimento della sua attione nello spatio di un giorno, ouero di poco piu, [1]) della Comedia n'habbiam l'essempio appresso Terentio nella Heautontimorumenos, della Tragedia non ue n'è alcuno espresso, & manifesto appresso i Greci, ne appresso i Latini, c'hoggidi si leggono, se forse [2]) l'Heraclide di Euripide non ce ne dessero l'essempio: perche, considerato il maneggio della attione della fauola, si uede chiaramente (s'io non m'inganno) che malageuolissimamente egli puo nascere tutto in un giorno; perche *oltre la lontananza dei luochi*, ci interuengono adunation di genti d'arme, & ordinanze d'esserciti, & ultimamente il conflitto, & la perdita con la captiuità d'Euristeo; le quali cose tutte ricercano lunghezza di tempo, come si ricerca anco nelle Phenisse, per le medesime cagioni, a chi ben le considera,

---

[1]) Die Ausgabe der *Biblioteca rara*, *ed. Daelli*, Parte II, p. 10 f. hat an dieser Stelle folgenden Zusatz: E se in questo spazio di tempo non si finisse l'azione, sarebbe ella noiosa, perchè ove la epopeia non è astretta a spazio alcuno di tempo, come dice Aristotile nella Poetica (ancora che vi siano tra Latini di coloro che non vogliono dare alla epopeia più spazio di un anno, secondo l'esempio di Omero nella Illiade, e di Vergilio nella Eneide; intendendo della guerra cominciata, e finita con Turno) nondimeno la tragedia e la comedia hanno il tempo determinato di un giorno o poco più, il qual poco passa nell' altro giorno.

[2]) *Bibl. rar.*, p. 11. . . . non se ne pigliasse l'essempio dall' Anfitrione di Plauto, per essersi duplicata la notte, acciocchè si facesse quello in due notti che nello spazio di una non venia acconciamente fatto. Forse anche . . .

& nell' Hecuba anchora, perche hauendo a mandare Hecuba una delle donne sue dalla Chersonesso in Thracia a Polinestore; & hauendo a uenire Polinestore dalla sua corte al Chersonesso, oue ora l'essercito de Greci, mi pare che ui uolesse piu spatio di un giorno. ma sia di cio quel, che ne pare a piu dotti (che io non uoglio per cio uenirne a contesa con alcuno) certa cosa è, ch'Aristotile, ilquale deuea hauer ueduti gli essempi de i miglior Poeti, iquali per la ingiuria de i tempi nella nostra età non si leggono, *le diede piu spatio di un giorno:* & noi con la sua auttorità compònemmo *l'Antile* (*sic.*) [1]) *et la Didone* di modo, che la lor attione toccò *alquanto di due giorni.*

p. 213. (*Bibl. rar.* LII, Parte II, p. 20). Ma nella sconueneuollezza non incorrera il Poeta, se egli non si appigliera a fauola (sia ella o Comica, o Tragica) che non possa esser menata al fine dal suo giudicio & dalla virtu dello ingegno suo & non da interuenimento d'Iddio, da pouertà, o d'ingegno, o di giudicio introduttoui per inuitabile necessita, nello spatio di un giorno, o uero di poco piu, ilquale spatio di tempo si finge in quelle tre, o quattro hore [2]) della rappresentatione.

Mutio, Justinopolitano, *Rime diverse. Tre libri di arte poetica.* Vinecia. 1551. 8°.

fol. 73. A me piace lo stil del ferrarese,
In ch'egli scrisse l'ultime comedie.
Il mio Vergerio già felicemente
Con una sola favola due notti
Tenne lo spettator più volte intento,
Chiudean cinque e cinque atti gli accidenti
Di due giornate; e'l quinto ch'era in prima,
Poi ch'havea 'l caso e gli animi sospesi
Chiudea la scena e ammorzava i lumi.
Il popolo infiammato dal diletto
Vi stava il giorno che venia appresso
Bramando 'l foco dei secondi torchi.

---

[1]) Druckfehler für Altile.
[2]) *Bibl. rara* LII, Parte II, p. 20 „o sei al più".

Quindi correa la calca a tutti i seggi
Vaga del fine e a pena soffriva
D'aspettar ch'altri ne levasse i veli. —

Giovan-Batista Gelli, *Ragionamento intorno alla lingua.* 1551 (in: *Opere*, Firenze. 1855, p. 289 ff.).

p. 311. E da che vi pensate che nasca questo, se non da l'essere oggi in Firenze cosi gran numero di persone che hanno bonissima cognizione de la lingua latina e greca? le quali essendo state necessitate ne lo impararle, a vedere i veri poeti, hanno assai chiaramente conosciuto che cosa sia poesia e quanto sia verbi gratia, contra i precetti de l'arte il ridurre tutta la vita di uno uomo, o pur le azioni di venticinque o trenta anni, in due o tre ore di tempo che si consuma nel recitare. E . . . . non hanno solamente lasciati cotesti errori, ma sbanditili ancora in tutto da le loro composizioni, e si sono ridotti a quello uso buono che avevano i Latini e i Greci.

La Sporta, Commedia, 1543, in: *Opere*, p. 321 ff.

Widmung.

p. 323. A coloro che dicon che Ghirigoro (ein alter Geizhals, die Hauptperson der Komödie) non può tornare in così poco tempo da Pinti, (wohin er während des Stückes gegangen ist) non voglio io rispondere, perchè non considerano che in mezzo vi corre un Atto: e oltre a di questo, che in *una Commedia la quale dura un due ore, è lecito rappresentar tutto quel che si può fare in un giorno.*

Lionardi, Alessandro, *Dialogi della Inventione Poetica etc.*, Venetia. 1554. 4⁰.

p. 65. Sono poi simili (sc. la Tragedia e la Comedia) nella riconoscenza delle persone, & de'luoghi, & nella uarietà, nouità & mutatione de' fortunosi auenimenti, & di tempo ancora; percioche contengono l'attione di un giorno solo.

Minturno, *L'Arte Poetica.* Venetia. 1563. 4⁰.

p. 24. Ma, perche ogni narratione puô molte cose ad un tempo fatte comprendere, l'Epica anchora molte ne finge

insieme auuenute et iandio in diuersi luoghi . . . . . Laonde con questa prerogatiua l'Heroico poema hà in se molta magnificenza, e per la uarietâ delle cose di fuori addutte rileua souente con mirabil diletto l'animo dell' auditore, e rinfresca in lui l'attentione, non che fugge la noia, che generare la lunghezza dell' opera potrebbe. Il che nè la Tragedia far possendo, nè la Comedia, che non fusse fastidiosa à riguardanti, i quali non uolentieri ascoltano quel che in Teatro rappresentar non si possa; pochi Episodij, e brieui intropone; e s'affreta di uenire al fine da riguardatori aspettato.

p. 71. E chi ben mirerà nell' opere de' piû pregiati authori antichi, trouerà, che la materia delle cose addutte in Scena in un dì si termina, ò non trapassa lo spatio di duo giorni. Si come dell' Epica piû grande, e piû lunga s'è detto, che non sia piû d'uno anno.

Scaliger, Jul. Caes., *Poetices libri septem.* s. l. 1561. fol.

fol. 145. Res autem ipsae deducendae disponendaeque sunt, ut quamproxime accedant ad veritatem . . . . . . Nam mendacia maxima pars hominum odit. Itaque nec praelia illa, aut opugnationes quæ ad Thebas duabus horis conficiuntur, placent mihi. Nec prudentis poëtae est, efficere ut Delphis Athenas, aut Athenis Thebas, momento temporis quispiam proficiscatur. Sic apud Aeschylum interficitur Agamemnon, ac repente tumulatur: adeoque cito, vix ut actor respirandi tempus habet. Neque probatur illud, si Licham in mare jaciat Hercules. — Non enim sine veritatis flagitio repræsentari potest. *Argumentum ergo brevissimum accipiendum est:* idque maxime varium multiplexque faciundum. Exempli gratia: Hecuba in Thracia, prohibente reditum Achille, Polydorus iam interfectus est. Cædes Polyxenae. Exoculatio Polymestoris. Quoniam vero mortui quidam non possunt introduci, eorum phantasmata, sive idola, sive spectra subveniunt: ut Polydori, ut Darii apud Aeschylum, quod et supra dicebamus. Sic Ceyx apud Ovidium apparet Halcyonae. Ex qua fabula si tragœdiam contexes, neutiquam a digressu Ceycis incipito. *Quum enim scenicum negotium totum sex octove horis peragatur,* haud verisimile est, et ortam tempestatem, et

obrutam navem eo in maris tractu, unde terrae conspectus nullus.

T a s s o , T o r q u a t o , *Lettere Poetiche*, in: *Discorsi dell' Arte Poetica.* Venetia. 1587. 4⁰.

fol. 64 b. . . . dirò questo solo; che se l'vnità di molti è lecito nella Tragedia, molto maggiormente deue esser lecita nell' Epopeia, così proua ogni ragione, se ben vi mancano auttorità; auttorità dico di Poeta, non di luoghi d'Aristotele. Ma tre sono le Tragedie in Euripide, in cui l'vnità è vna di molti, e sono le Fenisse, le Supplici, e le Troiane . . .

P a t r i c i , F r a n c e s c o , *Della Poetica la Deca Disputata. Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità de' grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica à dì nostri vanno intorno.*
Et vi è aggiunto il Trimerone del medesimo in riposta alle oppositioni fatte del Signor Torquato Tasso al parer suo scritto in diffesa dell'Ariosto. Ferrara. 1586. 4⁰.

p. 212. Detto haueuamo in quel nostro parere: Che gli insegnamenti poetici d'Aristotile non erano, ne propri, ne veri, ne bastanti a constituire arte scienziale di poetica, ne a formar poema alcuno, ne a giudicarlo: ne eran fatti secondo l'vso de poeti, ne Greci, ne Latini (come nel Dialogo del Pellegrino s'affermaua).

14. D e n o r e s , I a s o n , *Poetica.* Padova. 1588. 4⁰.

fol. 6 a . . la Tragedia, imitation per rappresentation di vna attion marauigliosa . . . cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole.

fol. 7a. Quello che segue: che cominciando da allegrezza finisce in infelicità nello spacio di vn giro di Sole: la circonscriue anchora maggiormente dal Poema Heroico, & dalla Comedia, dal Poema Heroico? percioche esso ha la tramutation di fortuna da infelicità alla felicità, ma senza tempo determinato; & della Comedia: percioche ella ha la tramutation di fortuna nello spacio di vn giro di Sole, ma non la ha della felicità all' infelicità, ma da infelicità a felicità.

fol. 11 b. Deue essere la Fauola ancho vna, & di vna persona sola. Ne s'intende essere vna di vna persona sola, se è vna di molti sotto vn capo & se molte attion siano di vn huomo solo.

fol. 65 b. A tutte queste proprietà si aggionge, che la Fauola del Poema Heroico debbia essere conueneuolemente grande, cioè di tal sorte, come verisimilmente si conuiene al longo spacio dell'attione attribuitale, che è vn tempo di molti mesi e di molti anni alcuna uolta.

Buonamici, Francesco, *Discorsi Poetici nella Academia Fiorentina in difesa d'Aristotile.* Fiorenza. 1597. 8°.

p. 103 f. Egli (sc. Aristotile) s'è detto che la dramatica è distinta per via del tempo dall' epica, contenendo questa il tempo più lungo d'vn giorno, quella l'attione d'vn dì solo. Hora dice il C. V. (Castelvetro) la rappresentazione mostra a punto come la cosa stà; e riduce come si suol' dire l'attione in pratica, & questo in presenza delli spettatori, & perche l'attione si deue comprendere in tempo determinato, & tutta, & auanti alli occhi delli spettatori, & orecchie delli vditori, è di necessità ancora che l'attione sia di quel tempo determinato, il quale si può rappresentare alli spettatori: adunque ella non de' contener' suggetto, il quale passi XII. hore, che è la quantità d'vn dì artifiziale, percioche non potrebbe lo spettatore sopportare fermo il disagio di più d'vn dì, tale che le necessità del corpo, fame, sete, sonno ò d'altro le richiamerebbono. & se fusse rappresentata in manco tempo, che ella non potè succedere vscirebbe del verisimile, che non parrebbe possibile che in due ò tre hore si compiesse vn fatto, il quale per sua natura ne ricercasse XII. perche come si darebbe ad intendere vno, che douendosi andar in villa quattro miglia lontano, & tornare, che in vn' ottauo d'hora fusse fattosi tanto viaggio? però è necessario dar' tant' agio alla faccenda quanto si ricerca per condursi à fine. Per questo adunque l'histrioni tanto deono stare in palco, quanto è il termine di questo negozio, & tanto debb' essere il termine,

quanto sopportano li spettatori, ò il rappresentante non saria simile al rappresentato, & essendo altramente riuscirebbe verisimile: & questo è il termine di XII. hore, & d'un dì artifiziale, massime che per natura sua la rappresentazione ponendo l'attione auanti alli occhi, che la narratiua s'adatta alli huomini più rozzi: per loche raccontano li historici d'Archelao, il quale haueua occupato il regno di Macedonia con infinita occisione d'huomini, che essendo inuitato come si suol fare a' Principi allo spettacolo di vna tragedia, & per tal' aspetto commosso quindi si tolse sdegnato seco stesso, che con tutto che egli fosse huomo fierissimo, s'era lasciato nondimeno commuouere da vna si fatta baia. Se adunque il giudicio delli atti vditori delle rappresentazioni è debole com' è egli possibile che si possa persuadere vna attione lunga essersi fatta in poco tempo, & distinguere nel suo ceruello il tempo finto della rappresentazione dal tempo vero della attione?

p. 106 ([1]) . . . . due ò tre hore sono imagini d'vn tempo, d'vn giorno; è ben vero, che quanto fusse più conforme il tempo della rappresentazione, che dell' attione rappresentata, tanto più sarebbe ageuole imaginarselo; & però per la facilità dell' imaginazione delli spettatori, i quali deono essere presenti à tutta la fauola, non è molto gran paralogismo comprendere l'attione d'vn dì, distesa in poche hore, che se ella fusse forse di molto tempo, difficilmente s'indurrebbe ad imaginarselo, & lo spazio d'vn dì è capace d'vna attione perfetta, & di conueneuole grandezza, che forse meno non seruirebbe à questo. Non facendo adunque difficultà nell' imaginazione, & essendo lo spazio d'vn dì capace d'attione di conueniente grandezza, & perfetta, se presa la dramatica attione d'vn dì per rappresentarsi in quel tempo, che con la musica, & altri abbigliamenti dell' aspetto, & apparato si può manifestare. & questo è il termine naturale della fauola dramatica, non quell' accidentale dell' vso, & necessità delli spettatori. Conciosia che ne anco sopporterebbe il corpo il disagio di XII. hore, ne d'vn dì artificiale fà mentione Aristotile, ma

[1]) Dafür hat der Druck irrtümlicherweise 110.

del naturale, che quest' è quel che e'dice periodo, che è ogni volta che egli torna al medesimo punto, onde egli s'era dipartito, & è assegnato al dutto dell' attione, non alla rappresentazione.

Ingegneri, Angelo, *Discorso della Poesia Rappresentativa & del Modo di Rappresentare in favole Sceniche.* Ferrara. 1598. 4°.

p. 13. Alla detta perfettione ne succede vn' altra, che l'Attione, la quale, secondo i Maestri dell' Arte, è conceduto ch' ella possa abbracciare lo spatio d'vn giorno naturale, cioè di ventiquattr' hore, sarebbe degna di somma lode quand' ella potesse occorrere nell' istesso tempo, & non piu, ch' ella viene rappresentata, cioè quattro, ouer cinque hore.

p. 42 f. Conuerrebbe adunque, che il Poeta, il quale si dà à fare alcuna opera Dramatica, primieramente si figurasse dinnanti à gli occhi la Scena, diuisandone frà di sè gli edifici, le prospettiue, le strade, il proscenio, & ogn' altra cosa opportuna per l'auuenimento di quel caso, ch'ei si prende ad imitare; & ne facesse nella sua mente propia vna cotal prattica, che non vscisse personaggio, che non gli sembrasse vedere ond'ei si venisse, nè si facesse su'l detto proscenio gesto, nè vi si dicesse parola, ch' egli in certo modo no'l vedesse, & non la vdisse, mutando, & migliorando, à guisa di buon Chorago, & di perfetto Maestro, quegli atti, & quelle voci, che allui non paressero bene à proposito. Se così hauessero fatto alcuni, per altro forse de i migliori Tragici de' nostri tempi, non si trouarebbono nelle Tragedie loro di quelle difficoltà, che vi si scorgono per ciascuno. Verbi gratia, ch'il *medesimo proscenio, il quale fu pur dianzi la piazza principale d'vna città, tutt' à vn tratto diuenga campo dell' Essercito nemico fuor delle mura.* Il che mi fà ricordare d'vna Tragedia di Sofonisba, fatta in ottaua rima da vn Poeta, di cui non mi souuiene il nome, ma l'ho veduta alla stampa, nè credo, che vi sia gran pena à ritrouarne: La quale inchiude nella sua Scena non solo Cirta, Cartagine, & la Patria di Massinissa, ma la Città di Roma & la Reggia di Tolomeo in Egitto, & diuerse altre parti del Mondo; dall' vna all' altra delle quali

i personaggi fanno tragitto à lor beneplacito, si però che quando occorre vno di cosi fatti passagi (per dargli perauentura verisimilitudine di tempo) si fornisce l'Atto. Di maniera, che la fauola è diuisa in quindeci, ò venti atti, con vna rarità d'essempio marauigliosa. Et questo è quanto alla situatione della Scena.

Im Anschluss an Ingegneri's Ausführungen über die Zeiteinheit, sei hier eine ähnliche Stelle aus Mesnardière's *Poétique* angeführt.

La Mesnardière, Jules de, *La Poëtique*. Paris. 1640. 4°.

Cap. V, p. 48. Le Poëte sçaura (en passant) que plus vne Fable est serrée, plus elle a de perfection. S'il est donc assez adroit pour ranger tous ses Incidens dans le mesme nombre d'heures qu'il faut pour les réprésenter, il meritera des louanges; pourueu que cet arrangement ne confonde point les choses, & qu'il ne les rende pas obscures.

Mais s'il lui est impossible d'éuiter la confusion en préssant ainsi les matieres, il peut étendre ses bornes, & prolonger son Sujet iusques à la longueur d'vn Jour composé de vingt-quatre heures, & mesme i'approuveray qu'il prenne vn peu plus de temps, s'il vse de cette licence pour attrapper quelque Incident qui merite d'étre acheté par vne infraction si legere, que nous pourrons excuser par la pratique des Anciens, & par le sens du Philosophe.

Viperanus, Antonius, *De Poetica Libri Tres*. Antverpiae. 1579. 8°.

p. 34. Nec quisquam putet non esse vnam fabulam, quòd personæ geminentur, vt duo iuvenes, duæ virgines, duo senes: cuiusmodi sunt apud Terentium præter hanc aliæ. Nam vel connexionis, vel amplificationis, vel delectationis causa geminentur. Licétque has fabulas duplices appellent, quòd diuersarum personarum varios euentus exponant; cuiusmodi quoq. Terentius ipse Heautontimorumenon ex simplici duplicem à se factam esse profitetur; tamen si principem ipsam actionem diligenter attendas, quæ in omni fabula semper est

vna, illarum partes inter se ritè conuenire perspexeris, atque ex huius fortuna illius vitae commutationem sequi necessariò, & ab eadem fabulæ solutione in plures personas cadere peripetiam. Verumtamen ea fabula quæ euentus non geminat, doctorum hominum iudicio longe laudabilior est.

p. 43. Quæ igitur neque necessariò, neque probabiliter finguntur, ea vitiosa sunt. Itaque vitio datum est Sophocli, quòd in tragœdia quæ μύσνις inscribitur, mutum quendam ex Tegae in Mysiam peruenisse fecit. Non enim credibile est mutum & ignarum viæ, solum, sine duce, tribus diebus, absque vllo errore tantum itineris conficere potuisse, & Theseum Athenis Thebas momento temporis cum exercitu venisse, ac commisisse prœlium nulla ratione probabile est. Quin etiam post victoriam mox adest nuntius. . . .

p. 102. Equidem actio tragœdiæ cùm *vnius diei, vel ad summum duorum spatio terminetur* ea quæ antecedunt, recensenda in primis sunt, è quibus actio pendet.

Varchi, Benedetto, *Lezioni*. Fiorenza. 1590. 8°.

Lez. V, p. 681 f. Dopo costoro scrisse Lodouico Martelli la sua Tullia, nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria, e ornamento delle parole, che, se l'altre parti, e massimamente la fauola rispondessero à questa, io ardirei dire, che poca inuidia deurebbe hauere in questa parte la nostra lingua ò alla Latina, ò alla Greca, e non posso non marauigliarmi, che vno spirito tanto desto, e vno ingegno tanto eleuato, aggiuntoui la cognizione delle lingue, la quale tutto che fusse da lui dissimulata vi si conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che à fare vna Tragedia di persona, sopra la quale non poteua per la sceleratezza sua cadere ne compassione, ne misericordia propria, e principal fine della Tragedia, e per dire vniuersalmente tutto quello, che di questa materia intendo, mi pare quando leggo non che l'altre Tragedie nella lingua loro, ma l'Antigone tradotta di Sofocle da Messer Luigi Alamanni in Toscano, o ancora l'Hecuba, e l'Efigenia d'Euripide tradotte prima in Latino, poi Tosca-

namente da messer Lodouico Dolce, che noi, se non manchiamo della Tragedia, non siamo però à quella perfezzione arrivati, che per auuentura si potrebbe, e senza dubbio si douerrebbe.

Ginguené. *Hist. litt. V.*

p. 126 f. On est sans doute surpris de trouver de pareilles horreurs dans un si grand nombre de pièces destinées aux plaisirs d'une nation que l'on croit à peine avoir eu un théâtre tragique; mais il suffit de jeter un coup d'œil sur l'histoire de l'Italie, au quinzième et au seizième siècle, pour apercevoir dans les mœurs la cause de cette dépravation de l'art, presque dès sa naissance. Observons surtout qu'il n'y avait point encore, à proprement parler, de théâtre public, et que celles de ces tragédies qui furent représentées, le furent pour l'amusement de quelques souverains ou personnages puissants, auxquels les plus horribles de ces crimes ne rappelaient que trop souvent des traits de vengeance ou d'autres passions criminelles et sanglantes, dont ils avaient pu être témoins, auteurs ou victimes. Enfin la partie du peuple qui était admise à ces spectacles voyait de trop près les cours de ce temps-là, pour être aussi révoltée de ces barbaries que nous le serions aujourd'hui. Si le goût dans les arts influe à la longue sur les mœurs, il est encore plus vrai qu'il en reçoit une influence prompte et puissante. Pour des causes que tout le monde sent, l'art dramatique est le plus immédiatement soumis de tous à cette influence; et dans quelque sens que les mœurs d'une nation soient corrompues, il en est longtemps modifié avant de les pouvoir modifier à son tour.

Lippert & Co. (G. Pätz'sche Buchdr.), Naumburg a. S.

